This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

The Library

of the

University of Wisconsin

GEORG FUCHS

WILHELM TRÜBNER

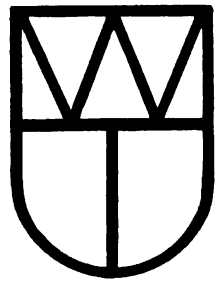
W. Trübner.

WILHELM TRÜBNER UND SEIN WERK

124 Reproduktionen seiner sämtlichen Hauptwerke mit begleitendem Text und einer Einleitung

von

GEORG FUCHS



München und Leipzig
bei GEORG MÜLLER
1908

HARVARD UNIVERSITY
LIBRARY OF THE
GERMANIC MUSEUM

W10
+T76
F95

758814

Vorwort

Diese Veröffentlichung erhebt keineswegs den Anspruch, für ein Werk oder auch nur für einen Versuch kunstwissenschaftlicher Forschung und Darstellung zu gelten. Zwar ist sie einem Meister gewidmet, dessen Schaffen heute schon der Geschichte angehört, ja der im ersten Jahrzehnt einer in unserer Zeit schier beispiellos jugendlichen Reife und Kraft eine in sich vollkommen abgeschlossene malerische Form errungen und in einer erstaunlichen Folge ausserordentlicher Bilder bewährt hat. Über jene Jugendproduktion Trübners, die heute in ihren höchsten Ergebnissen ohne Einwand ebenbürtig dasteht neben dem, was die alten Meister deutschen Stammes und was die Vertreter absoluter Malerei bei anderen Völkern hinterlassen haben — weil sie eben nichts ist als eine organische Fortwirkung derselben Kräfte, welche auch die Form der alten Meister bedingten —, über sie liesse sich recht wohl schon eine wissenschaftlich-exakte Darstellung geben. Das wäre aber ausgeschlossen bei der jüngeren und jüngsten Produktion Wilhelm Trübners, deren letzte Folgerungen wir vielleicht noch gar nicht klar sehen und deren Ziele von der rüstigen, frohen Kraft des Künstlers noch beträchtlich weiter hinausgerückt werden könnten, als wir vorläufig ahnen. Und gerade weil es also für den zünftigstrengen Geschichtsschreiber noch nicht an der Zeit ist, so wird damit just dem Kritiker die Verpflichtung auferlegt, das Seine dazu beizutragen, dass Wilhelm Trübners Wesen, Werk und Wirken im Kreise der Zeitgenossen so weit und so tief als nur immer erreichbar erkannt und verkündet werden. Denn Trübners Schaffen ist nicht allein für die Entwicklungsgeschichte der modernen deutschen Kunst von grosser Bedeutung, sondern es bietet auch den Generationen der Gegenwart und Zukunft, der künstlerischen Kulturentfaltung überhaupt, unentbehr-

liche Grundlagen, ganz abgesehen davon, dass es unerschöpfliche Quellen reinsten Genusses in sich birgt.

Es wurde daher zum ersten Male ein Überblick über Trübners Gesamtwerk geboten durch eine Auswahl von Reproduktionen, die alle Bilder umschliesst, die für seine künstlerischen Absichten kennzeichnend sind unter Ausschluss des mehr zufällig oder als Wiederholung nebenbei Entstandenen. Der Meister selbst hat die hier vorgelegte Auslese gebilligt. Um eine dem Zwecke des Buches entsprechende Verbreitung zu erzielen, wurde von der Anwendung kostspieliger Reproduktionsverfahren Abstand genommen. Ferner verzichtete man auf jeden wissenschaftlich-fachmännischen Apparat, wie Angabe der Formate, Signaturen etc., weil dies dem eigentlichen Zweck des Buches störend zuwiderlaufen würde. Eine Besitzangabe erfolgt nur bei Galeriestücken; die Erwähnung der Privatbesitzer verbot sich in den meisten Fällen deshalb, weil fortgesetzt Besitzwechsel eintreten.*) Für die biographischen Mitteilungen sind des Meisters eigene Erinnerungen massgebend gewesen; auch wurden einige Abschnitte aus seinen jüngst im Druck veröffentlichten Aufzeichnungen wörtlich wiedergegeben, weil es sich — z. B. bei seinen Beziehungen zu Feuerbach und zu Leibl — um Berichte handelt, welche für die Kunstgeschichte von dokumentarischer Wichtigkeit sind. Überdies prägt sich Trübners Persönlichkeit und Kultur auch im Stil seiner gelassenen Erzählung so sachlich aus, dass man schon deshalb nicht gern darauf verzichtet haben würde, den Meister redend einzuführen.

Analysen einzelner Bilder sind — um nicht eintönig zu werden — nur insofern und insoweit versucht und durchgeführt worden, als nötig war, um das zu zeigen, was für Trübners Darstellung und Form typisch ist; d. h. — mit einem anderen Grossen unter den lebenden

*) Für eine Reihe der wichtigsten älteren Bilder gibt der von Meier-Graefe bearbeitete II. Bd. der offiziellen Katalog-Ausgabe der Deutschen Jahrhundert-Ausstellung, München, Bruckmann 1906, Angaben über Format, Datierung, Signatur; auch über die Besitzer. Doch sind die letzteren schon z. T. nicht mehr zutreffend.

Meistern, mit Adolf Hildebrand zu sprechen — um zu zeigen, wie sich bei Trübner die „Daseinsform“ in eine „Wirkungsform für das Auge“ wandelt.

Bei seiner kritischen Einleitung hielt sich der Verfasser gegenwärtig, dass Kunst nur durch Kunst begriffen und vermittelt werden kann; dass der Kritiker seine Pflicht nicht erfüllt, wenn er von angemasstem Throne seine Richtersprüche erschallen lässt, sondern nur, wenn er das vor der bildnerischen Form empfangene Erlebnis in sprachlicher Form wiedergestaltet.

München, im November 1907.

Georg Fuchs.

Inhalt

	Seite
Vorwort	I
I. Alt-Heidelberg	1
II. Die Lehrzeit	22
III. Mit Leibl und Thoma — Der Lebenskampf	27
IV. Trübners malerische Form	55
V. Glossen zu den Hauptwerken (1870—1880)	77
VI. Die späteren Werke (1880—1907)	113

Verzeichnis der Abbildungen

1. In der Kirche (1869)
2. Junge am Schrank (1872)
3. Mädchen auf dem Kanapee (1872)
4. Raufende Buben (1872)
5. Bürgermeister Hoffmeister (1872)
6. Im Atelier (1872)
7. Singender Mönch (1873)
8. Junge mit Halskrause (1871)
9. Rauchender Mohr (1873)
10. Mohr mit Blumen (1872)
11. Lesender Mohr (1872)
12. Italienerin (1873)
13. Beim römischen Wein (1873)
14. Selbstbildnis (Rom 1872)
15. Herrenbildnis (1873)
16. Waldrand (1873)
17. Schlossgarten in Heidelberg (1873)
18. Im Heidelberger Schloss (1873)
19. Liebespaar (1873)
20. Herrenbildnis (Vater des Künstlers 1873)
21. Frauenbildnis (Mutter des Künstlers 1873)
22. Dame mit japanischem Fächer (1873)
23. Landwehroffizier (1873)
24. Wildbret (1873)
25. Herrenbildnis mit Papierrolle (1873)
26. Wendeltreppe im Heidelberger Schloss (1873)
27. Hund und Keiler (1873)
28. Christus im Grabe I (1874)
29. Christus im Grabe II (1874)
30. Fasanen (1873)
31. Wildenten (1873)
32. Dampfschiffsteg (Herrenchiemsee 1874)
33. Herrenchiemsee (1874)
34. Herrenchiemsee (1874)
35. Linde in Herrenchiemsee (1874)
36. Dragoner-Einjähriger (1875)
37. Alte Frau (1875)
38. Lachender Bursche (1875)
39. Birken (1874)
40. Frauenchiemsee (1874)
41. Dame in Braun (1876)
42. Dame in Grau (1876)
43. Dame im Lehnsessel (1876)
44. Dame in Pelz (1876)
45. Dame mit Hut und Pelz (1876)
46. Martin Greif (1876)
47. Bildnis Carl Schuch's (1876)
48. Frühstück (1874)
49. Dame mit blauem Hut (1876)
50. Selbstbildnis als Dragoner-Einjähriger (1875)
51. Der Mann mit dem roten Bart (1876)
52. Zimmerplatz am See (1876)
53. Dogge am See (1876)
54. Waldinneres (1876)
55. Badeplatz am Waldsee (1876)
56. Dragoner im Kartoffelacker (1876)
57. Buchenwald (1876)
58. Gigantomachie (1877)
59. Früchte-Stilleben (1877)
60. Kampf der Lapithen und Centauren (1877)
61. Kreuzigung (1878)
62. Mädchen mit gefalteten Händen (1878)

63. Centaurenpaar II (1878)
64. Modellpause (1877)
65. Centaurinnen (1878)
66. Sitzende Dogge (1879)
67. Dogge mit Würsten (1879)
68. Amazonenschlacht (1879)
69. Wachtparade in München (1880)
70. Heidelberg (1889)
71. Strasse in London (Ludgate Hill) (1884)
72. Entwurf zu einem Kaiserdenkmal (1889)
73. Klostereingang Frauenchiemsee (1891)
74. Frauenchiemsee (1891)
75. Die Landschaft mit der Fahnenstange (1891)
76. Kloster Seeon (1892)
77. Kloster Seeon (1892)
78. Gemüsegarten (Kloster Seeon, 1892)
79. In Seeon (1892)
80. Kloster Seeon (1892)
81. Auf dem Plättig (1895)
82. Cronberg im Taunus (1897)
83. Im Odenwald (1902)
84. Kloster Fraueninsel im Chiemsee (1891)
85. Ermatingen am Bodensee (1894)
86. Türkischer Weizen (1894)
87. Medusenhaupt (1895)
88. Kind mit Muff (1891)
89. Amorbach (1899)
90. Sitzender Freilichtakt im Walde (1899)
91. Susanna im Bade (1899)
92. Kloster Amorbach (1899)
93. Siegfriedbrunnen im Odenwald (1902)
94. Odenwaldlandschaft (1900)
95. Blick in den Odenwald (1900)
96. Das Urteil des Paris (1901)
97. Waldweg (1902)
98. Reiterbildnis (1902)
99. Reiterbildnis (1902)
100. Bayerischer Postillon (1903)
101. Dame in Weiss (1903)
102. Reiterbildnis (1901)
103. Dame zu Pferd (1901)
104. Begrüssung des Kurfürsten Karl Friedrich von Baden vor dem Stadttor in Heidelberg 1803 (1903)
105. Bürgermeister Dr. Mönckeberg (1905)
106. Friedrich I., Grossherzog von Baden (1905)
107. Ernst Ludwig, Grossherzog von Hessen (1905)
108. Wilhelm II., König von Württemberg (1906)
109. Rosengarten in Schloss Hemsbach (1904)
110. Wilhelm II., Deutscher Kaiser (1906)
111. Schlosspark Hemsbach (1904)
112. Schloss Hemsbach (1906)
113. Prof. Weltrich (1892)
114. Schottischer Junge (1894)
115. Blondine in Pelz (1876)
116. Cronberg (1897)
117. Am Starnberger See (1907)
118. Am Starnberger See (1907)
119.–123. Studien.

I. Alt-Heidelberg

„Du, der Vaterlandsstädte
Ländlich schönste, so viel ich sah."
Hölderlin: „Heidelberg".

Als Wilhelm Trübner am 3. Februar 1851 zu Heidelberg geboren wurde, da lebte noch das „alte Deutschland"; freilich: das vielbewitzelte Deutschland der Kleinstaaterei und des Frankfurter Bundestages; aber auch in und über diesem — und das ist unermesslich viel wichtiger — das Deutschland der „guten alten Zeit" mit einer aus fortwährender, bodenwüchsiger Überlieferung in reger Wechselwirkung mit den Nachbarkulturen Frankreichs und Britanniens stetig sich erweiternden und stärkenden Form in Allem. Deutschland war kulturell noch anständig; die rhythmischen Formwerte, die dortmals in der Lebensführung, in den Häusern, Einrichtungen, in der Kinderstube und Kleidung, in Garten und Hof und Ross und Wagen des vornehmen Bürgerstandes entfaltet waren, stehen nicht zurück hinter denen vollkommenster Zeiten im alten Reich, nicht hinter dem Nürnberg, Danzig und Augsburg des 16., nicht hinter dem Köln und Soest des 14. Jahrhunderts. Wir erinnern uns dessen nur nicht mehr recht; es ist für uns viel näher zum Nürnberg Pirkheimers — die individuell wiederverlebendigende Geschichtschreibung hat's uns wieder nahe gebracht. Aber vom Deutschland der dreissiger und fünfziger Jahre, von der Lebensform, die unsere Eltern und Grosseltern umzirkte, trennen uns noch unüberbrückte Abgründe, Berge, die noch kaum ein Forschergeist überflog: die zerwühlte Werkgrube von Grund aus umgestülpter Zivilisationen und Kulturen, die zerfetzten Walstätten ungeheurer Kämpfe, die zugleich eine politisch und sozial

erneuerte Welt schufen. Das alles liegt zwischen uns und jenem Heimatland der Väter; um in uns eine Erinnerung wachzurufen, bleibt uns nichts übrig als hinauszueilen durch die Strassen und Gassen und in solche da und dort noch ängstlich zwischen vierschrötig-erkerbauchigen, proletenhaft gestikulierenden „Prachtbauten" Neudeutschlands eingeklemmte Häuser zu spähen, wie es das Haus an der Heidelberger Hauptstrasse war, in welchem anno 51 dem Goldschmiedmeister und Juwelier Trübner sein Sohn Wilhelm geboren wurde, oder jenes andere Heidelberger Haus, das geheiligt ist durch das Andenken an Henriette Feuerbach, von dem uns Allgeyer eine Beschreibung gibt: „eines der stattlichen älteren Gebäude, deren es in der schönen Neckarstadt so viele aus dem 18. Jahrhundert gibt. In dem geräumigen Saal, der den Eintretenden empfing, dessen Mitte ein grosser Konzertflügel einnahm, hingen Arbeiten des Sohnes. Eine breite Glastüre führte auf einen grossen, von Säulen getragenen Balkon. Mächtige Bäume überwölbten ihn, Efeu und wilder Wein überwucherten die Wände . . ." Oder wir müssen etwa ein altes Familienbild betrachten, das vielleicht ganz flach, ganz hart und blechern gemalt ist, und doch in seiner ehrlichen, unaffektierten Sachlichkeit ein tausendmal höheres Kulturniveau repräsentiert, als die virtuosesten Koloristen-Porträts der „Neuzeit"; man betrachte irgend ein zeitgenössisches Bildnis Schopenhauers oder Spohrs: wie diese Leute gekleidet sind, wie ernst und vornehm die sorgfältig rasierten, feinen Köpfe aus dem breitumgelegten, tadellos gebügelten Kragen hervorragen, wie diese langen, blauen Tuchröcke in sicheren, unauffällig eleganten Linienführungen gebaut sind, wie die weltmännischen Westen den breiten, ziersam geplätteten Brustlätzen entlang sich kräuseln, wie die Frisuren noch alte Barbierkultur verraten durch ihre diskrete Ordnung, die lässige Unordnung zu sein liebenswürdig vorspielt; — oder man nehme Bücher aus ihren Bibliothekschränken, oder diese Schränke selbst, oder Grossmutters Sonnenschirmchen mit dem Scharniere im langen perlmutt-blinkenden Stile, oder man blicke zum Schornstein auf dem blauen Schieferdach und die Regentraufe entlang bis hinab

zum algengrünen Regenfass in der Hofecke — oder was man sonst will — jedes einzelne Stück, und sei es das kleinste, gibt einen Eindruck von dem Ganzen, denn es stand mit dem Ganzen und in dem Ganzen unter einem und demselben grossen Formgesetze.

Unter diesem Formgesetze wuchs Trübner heran; er hat es in sich aufgenommen, er ist geradezu identisch mit ihm geworden. Schon dem Knaben war dies grosse, dem nahen Untergang geweihte Formgesetz merkwürdig klar bewusst — und dem gereiften, auf der Höhe seines Lebenswerkes stehenden Manne sitzt es heute noch mit unbeirrbarer Allmacht im Blute. Sein Haus und Heim in Karlsruhe ist eine absolut folgerichtige Fortbildung jener Wohnungskultur, in die er im Vaterhause hineingeboren wurde; es ist im wesentlichen alles „beim alten" geblieben und es ist nichts geschehen, als dass die einfachsten Formenkeime der noch unverderbten deutschen Lebensform vor anno 1850 entfaltet und fortgeführt sind ins Künstlerisch-Bewusste und sich in den Schätzen einer äusserst gewählten Sammlung spiegeln, wie der Urenkel in der Ahnengalerie.

Dieser sonst fast nur bei Briten anzutreffende, wahrhaft grossartige kulturelle Konservativismus, der schöpferisch ist, indem er an der Väter „Brauch und Art" nicht nur festhält, sondern lebendig daran weiterwirkt, ist der wichtigste Grundzug im Wesen Trübners. Sein Werk wird überhaupt nur dadurch begreiflich; jedoch es wird zugleich auch fühlbar, was dieser Meister der jetzt zum Schaffen und Herrschen antretenden Generation des Deutschtumes sein könnte und sicher auch einmal sein wird. Wenn also in diesem kleinen Buch man sich nicht unterfangen mag, eine „Biographie" zu entwerfen — sintemalen das schon auf eine unangebrachte Geschichtschreiber-Pose hinausliefe — so ist es doch unerlässlich die Kultursphäre mit raschen Strichen zu skizzieren, in der Jung-Trübner im alten Heidelberg aufgewachsen ist und die in den Meisterwerken seiner jugendlichen Reifezeit sich zu einer Kette später, letzter, ja vollkommener Manifestationen verdichtet hat.

*

Zuvor noch dies: wir sehen jene Zeit kurz vor dem Einsturze unserer organischen, altväterlichen Kultur (später von der kindischen Witzboldenhaftigkeit der neuen stilprotzenden Bourgeoisie als „Biedermeiertum" veralbert) — wir sehen sie vielfach unter falschen Perspektiven. Wir sehen sie durch die Biographien der grossen Männer, die in ihr „verkannt" dahin gelebt, und wir beurteilen sie nach ihrem Verhalten zu diesen Männern und zu ihren Schöpfungen. Dabei geraten wir aber in lauter Fehlschlüsse. Wir häufen Flüche auf die Häupter unserer Väter, weil sie einen Feuerbach verkannt, verfolgt, zu Tode gehetzt; allein wir vergessen, dass die Kreise, welche als „Publikum" für echte Kunst damals in Betracht kamen, dass die Hochgebildeten sich selbst Feuerbach gegenüber gar nicht abgeneigt verhielten. Er hätte sie unbedingt für sich gewonnen, er hat sie in der Tat jedesmal für sich erobert, so oft er ihnen frei und ungehemmt vor Augen treten konnte. Nicht die hochgebildeten Träger der Hochkultur sind es, die Feuerbach und seine Leidensgefährten auf dem Gewissen hatten, sondern ganz andere Leute. Deren Psychologie werden wir noch ein wenig unter die Lupe zu nehmen haben, wenn wir Leibls und Trübners Schicksale zu Ende der 70er Jahre später zu verfolgen und zu ergründen versuchen; hier nur so viel: die lässige Weise, mit welcher das kunstgeniessende Publikum, insofern es sich selbst überlassen und naiv bleibt, den künstlerischen Ereignissen und Personen folgt, schliesst schon eine leidenschaftliche, aktive Antipathie, eine „Hetze" gegen „Grosse", Allzugrosse aus. Wer die Dokumente genauer prüft, wer miterlebende Zeitgenossen befragt, der kann denn auch gar nicht im Zweifel sein, dass es die Kartelle der sich überlegen konkurrenziert fühlenden „Fachleute" sind, welche dergleichen Gewissensschuld auf ihr Zeitalter laden. Die zünftlerisch-gemütlich verassekurierte Majorität der „Mittelmässigen" — und in der Kunst sind die Mittelmässigen identisch mit den Belanglosen und Nichtswürdigen — sie ist es, die allerorten dem mit einem Gemisch von Neid, Furcht, Hass, Unsicherheit scheu gewitterten Genie das Leben unerträglich zu machen sucht. Feuerbach stiess in Karlsruhe, in München, in Berlin, in Wien auf

die eng geschlungenen Klüngel der herrschenden, amtlich als „Historienmaler", „Genremaler" approbierten Spätromantik. Er machte dazu noch den schweren taktischen Fehler, den auch später Trübner nicht vermied und bitter büssen musste, dass er ihnen in schwachen Stunden nachgab und die Sachlichkeit seiner malerischen Form zugunsten romantischer Posen und Poetastereien retouchierte. Da hiess es natürlich gleich mit Geplärre: seht ihr wohl, er möchte schon gern wie wir, aber kann er's denn? —

Die „Romantik" — hier als ziemlich bewusst organisierte moderne „Richtung", als Clique genommen, nicht im Sinne des grossen Prinzips der Novalis, Brentano, Solger, Hölderlin — war ja von ihren ersten Anfängen an ein Bund der „kompakten Majorität" der „Talente" gegen die erdrückenden Grossen gewesen.*) Ihre erste geschichtliche „Tat" war die feige Minierarbeit, der tückische Guerillakrieg gegen den Allergrössten, gegen Goethe. Dieser hat das jederzeit klar durchschaut und klar ausgesprochen. Am 30. März 1824 sagte er zu Eckermann: „Als nämlich die Schlegel anfingen bedeutend zu werden, war ich ihnen zu mächtig, und um mich zu balancieren, mussten sie sich nach einem Talente umsehen, das sie mir entgegenstellten." — Ein andermal plaudert er mit Behagen von der grossen „Anzahl derer, die aus Mangel an eigenem Success" seine Gegner geworden und die ihm nicht verzeihen könnten, dass er sie verdunkele. Die Romantik hat schliesslich in Deutschland weitesten Raum geschaffen für die Masse kleiner, halber und negativer Talente, die eine Rolle spielen wollten und sich in wahnwitzigem Begehren nach ungeheuerlichen Werken, Taten und Erfolgen verzehrten. Sie verdarb dazu den Talenten aus zweiter Hand, den geschickten, tüchtigen Leuten ohne eigene schöpferische Ader, das Konzept, indem sie immer die Grossen der Vorzeit vor Augen rückte und jenen das Gelüste einpflanzte, als etwas anderes erscheinen zu wollen, als man war: die Pose. Nur solche irregeführten Leute, die, so sehr sie sich auch gebär-

*) Vgl. „Die Bilanz der Romantik" in meinem Buche „Deutsche Form", München, 1907; S. 158 ff.

deten, im Grunde doch fühlten, dass das gar nicht stimmte, dass sie aufgeblasene Schwächlinge seien und sonst nichts, nur sie waren zugänglich für die Agitation gegen die echten, in sich gefestigten, ihrer selbst sicheren Einfachen, Grossen. Das Epigonentum der Romantik, in der Historienmalerei der Akademien unumschränkter Beherrscher in der deutschen bildenden Kunst, lieferte diese Leute in Massen. Sie waren allüberall oben auf. Mit ihnen war das Literatentum, das ja gleicher Provenienz sich rühmen durfte, eng verbündet: die „Kritik" jener Tage. Diese Elemente, die sich am Ende noch ganz naiv etwas darauf zugut taten, dass sie für „ausgleichende Gerechtigkeit" sorgten, dass sie das Gewicht des grossen, schweren Einzelnen „ausbalancierten" gegen das einer gewichtslosen Masse, indem sie die Wucht der öffentlichen Meinung in die Wagschale warfen: sie allein waren es, die Feuerbach den Kontakt mit dem guten Publikum verwehrten und alle anderen fern hielten aus dem Gesichtskreise der Gebildeten, die den herrschenden Cliquen nicht in ihren Kram passten. Wir wissen, dass Feuerbach, dass aber auch K. David Friedrich, dass sogar Marées — man erinnere sich an Konrad Fiedler — sich die Herzen gewannen, wann und wo sie nur immer an die für dergleichen Werte allein aufnahmefähigen Kreise herankamen — aber es gab zu viele Leute, die das zu hindern suchten oder die, wenn es einmal gelungen war, schleunigst dafür sorgten, dass — die Freude daran verekelt und alles wieder vergessen wurde. Lehrreich bleibt immer der „Fall Menzel". Der trefflich alte Krüger stirbt und König Wilhelm, der niemals Anspruch erhob für einen ausgemachten „Kunstkenner" zu gelten, aber eben deshalb auch der Agitation der akademisch-romantischen Majorität unzugänglich blieb, machte Menzel zum Hofmaler: Er handelte dabei so sachlich, so konsequent und einfach, wie es im Wesen der Kultur lag, der er angehörte, und wie jeder Angehörige jener Kultur gehandelt haben würde, wenn nicht eine giftige Saat schon begonnen hätte bei allen denen zu wuchern, die Bücher und Zeitschriften lasen und in Kunstausstellungen gingen. Das tat jener treffliche Soldatenkönig, der so gut gemachte Reitanzüge trug und sich

mitsamt seinem Trakehner von Krüger so geschmackvoll malen liess, zu seinem Glück nicht.

Überragende Geister und Meister sind von ihren Zeitgenossen nie restlos erfasst und richtig gewertet worden, selbst in den Tagen der hellenischen Blüte und der Renaissance nicht; dass man sich aber im Deutschland und Frankreich der Jahrhundertmitte besonders schwer in diesem Punkte versündigte, das lag an jener romantischen „Verirrung", die vom Schrifttume ausging und deren Resultat Goethe in seinen letzten Tagen in die Worte fasste: „Man kann nur etwas aussprechen, was dem Eigendünkel und der Bequemlichkeit schmeichelt, um eines grossen Anhanges in der mittelmässigen Menge gewiss zu sein."

Was Trübner aus seinen Jugenderinnerungen über seinen Verkehr mit Feuerbach in den 60er Jahren erzählt, ist ein neues Beweisdokument für diese Tatsachen. Da heisst es: „Solange die Mutter Feuerbachs in Heidelberg ansässig war, solange kam auch ihr Sohn mit Beginn jeden Sommers dahin, wodurch sich mir alljährlich während meiner Herbstferien die Gelegenheit bot, die meisten Bilder Feuerbachs der Reihe nach in der Wohnung seiner Mutter bewundern zu können und manchen Abend mit ihm selbst am Biertisch zu sitzen. Ich erfreute mich also gleich des besten künstlerischen Umgangs. Niemals konnte ich den Eindruck gewinnen, als ob Feuerbach eine unverträgliche, unglückliche oder weltscheue Natur gewesen sei, wie in jener Zeit von anderer Seite so oft erzählt wurde. Im Gegenteil schien es mir, als ob er ein recht glücklich veranlagtes Naturell besessen hätte, weil er allen unnötigen Bekanntschaften mit grosser Virtuosität aus dem Wege zu gehen verstand, um in seinen, ihn vollauf beschäftigenden Gedanken nicht gestört zu werden. Auch zeigte sein ideal geformter Kopf nichts, was an Kummer, Neid, Ärger oder dergleichen hätte erinnern können, vielmehr sprach eine heitere Ruhe und ein getroster Gleichmut aus seinen Zügen, wie aus seiner mündlichen Rede. Es traf sich nur zufällig bei ihm, dass seine Mutter wie der der Familie nahestehende ehemalige Kupferstecher Allgeyer sich geradezu zur Lebensaufgabe gemacht hatten,

die ganze Welt anzuklagen über die allzu grobe Vernachlässigung seines Genius. Sein Schicksal ist aber das im 19. Jahrhundert allgemein übliche gewesen für die Meister von bleibender Bedeutung. Warum die damaligen Kollegen sowohl wie das grosse Publikum seiner Person so wenig gerecht worden sind, mag wohl darauf zurückgeführt werden dürfen, dass die ihm abhold gesinnten Konkurrenten ein allzu entstellendes Bild von ihm entwarfen, wodurch in der Vorstellung des Publikums eine ganz irrige Auffassung seiner Person hervorgebracht worden ist. Die Überlegenheit im Beruf erzeugt eben immer Missgunst unter den ehrgeizigen Fachgenossen, und da auch dem Publikum die höchste Meisterschaft lange Zeit widerstrebt, so hat die gekränkte Impotenz immer leichtes Spiel, um gegen einen wahrhaft Auserwählten alles in Mobilmachungszustand zu versetzen."

Hier, in den Zersetzungsherden der Fachmediokrität liegt die Ursache, warum ein sonst noch kulturell ziemlich harmonisch organisiertes Zeitalter nicht dazu gelangt ist, ein normales Verhältnis seiner höchststehenden Vertreter zu seinen höchstgestiegenen Meistern zu erreichen. In den 70er Jahren wirkten diese Zersetzungsherde dann noch in- und extensiver, indem sie der rapiden Auflösung der bis dahin noch ziemlich organisch fortentwickelten Kultur- und Kunsttradition Vorschub leisteten, bewusst und unbewusst. Schon deshalb musste gleich zu Anfang von ihnen die Rede sein; ohne sie wäre dies Buch unnötig, denn ein bildnerisches Wirken wie dasjenige Wilh. Trübners würde sonst so selbstverständlich Gemeinbesitz der Nation sein, wie es selbstverständlich aus der Tiefe des Volkstumes und aus seiner Formüberlieferung geworden ist.

*

In der Stadt der Romantik, zu Füssen des vom Sang zweier Poetengenerationen zur „Gralsburg der Romantik" verklärten Heidelberger Schlosses ist Wilhelm Trübner aber nicht allein geboren, sondern er ist hier, gerade hier, zu dem herangewachsen, was er in der Kunst Deutschlands bedeutet: ein typischer Antiromantiker, ein Erzieher zur Sachlich-

keit. Wie das zuging? — Vielleicht hat der Ekel vor dem, was die späten, verpöbelten Epigonen der Romantik aus seiner Vaterstadt und ihrer Umgebung machten oder doch zu machen trachteten, nicht zum wenigsten dahin gewirkt, dass er jeder sentimentalen Kostümierung, jeder stilhuberischen Verfälschung und Veroperung des Lebens im Tiefsten feind wurde. Gerade in den Tagen, da die Butzenscheiben-Romantik ihre wüstesten Orgien feierte, da alle Welt in schofel imitierten „Altdeutschen Weinstuben" und Bierkneipen in „edelster" Karlsruher „Renaissance" das „Alt-Heidelberg, du Feine" aus vollem Halse brüllte, da jede höhere Tochter ihr Gretchen-Spinnrad im Salonerker stehen hatte und Szenen aus dem „Trompeter von Säkkingen" als Diaphanien an die Fenster klebte, als man das echte Alt-Heidelberg zu demolieren begann, um ein gefälschtes, altdeutschelndes „Alt-Heidelberg" mit protzigen Stil-Fassaden an seine Stelle zu „zaubern", als man schon mit dem Gedanken spielte, die Schlossruine zu verrestaurieren und so endgültig jede Tradition, jede naturgemäss gewordene Form zu verderben, da war Trübner der Entschiedensten einer, die diesem Unwesen entgegen wirkten; er war es als Schaffender in seiner Kunst, er war es später auch als Kämpfender mit dem Wort. Er hatte in der Umgebung, in der er aufwuchs, gelernt, von historischen Werken grösser und ehrfürchtiger zu denken; er fühlte das Heidelberg als ein Gewordenes, nicht als eine interessante Kulisse. Es war eine Einheit mit der Landschaft und konnte nicht willkürlich „umgestimmt" werden. Ihm erschien, wie seinen Ahnen, das alles miteinander innigst verwachsen. Wie in allen alten, erbeingesessenen Bürgerfamilien, war auch in der seinigen das historische Gefühl noch kräftig, nicht im literarisch-gelehrtenhaften Sinne, sondern als ein festgewurzeltes Heimatsbewusstsein. Sein Onkel Nikolaus, der als Verlagsbuchhändler in London starb, vermachte seine Bücherei der Universitäts-Bibliothek seiner Heimatstadt, und sein Neffe Wilhelm wars, der sie 1884 von London nach Heidelberg überbrachte. Da zeigte man ihm denn sogleich die soeben aus Paris zurückgewonnene Manessesche Liederhandschrift, um deren Erwerbung sein Bruder Karl in Strassburg

sich verdient gemacht hatte. In diesen Familientraditionen lag von vornherein sowohl die Befähigung zu einem wirklich fruchtbaren Studium der alten Meister, als auch die zu einem sachlichen, grossen, innigen Anschauen und Durchdringen des Nächsten, der „Natur" begründet.

Durch Trübners ganzes Lebenswerk reichen daher die Beziehungen zu Heimatstadt und Heimatgau. Dieser Landschaftscharakter ist geradezu ein Formprinzip bei ihm geworden oder doch der psychische Träger eines solchen. Schon Hölderlin hat in der prachtvollen Ode auf Heidelberg, aus der ein paar Verse über dies Kapitel gesetzt wurden, jenes Formprinzip geoffenbart, da wo er singt von dem „Zauber", der ihn fesselt auf der Brücke „Und herein in die Berge mir die reizende Ferne schien." Er hat es klar erfasst, dass die besondere Raumwirkung der Heidelberger Landschaft auf einem besonders kontrastreichen Verhältnis zwischen Dunkel und Hell, der Senkrechten zur Wagrechten, des „Vorne" zum „Hinten" aufgebaut ist: dunkel begrünte Berge fallen jäh ab zur hellen Weite der rheinischen Tiefebene. Schloss und Stadt sind die terrassenartig vermittelnden, aber dabei den Kontrast in den gradlinigen Silhouetten der Türme, Mauern, Giebel noch ausdrücklich betonenden Architekturglieder zwischen beiden. Ein malerisches Genie, das hier aufwuchs, musste schlechterdings zu ausgesprochenem Raumgefühl im Sinne der landschaftlichen Stilistik erzogen werden. Hölderlin hat vorzüglich schön die architektonische Bedeutung der Stadtsilhouette für die Raumwirkung der Heidelberger Landschaft gefasst:

„Aber schwer in das Tal hing die gigantische
Schicksalskundige Burg, nieder bis auf den Grund
Von den Wettern zerrissen;
Doch die ewige Sonne goss
Ihr verjüngendes Licht über das alternde
Riesenbild, und unten grünte lebendiger
Efeu; freundliche Wälder
Rauschten über die Burg herab.
Sträuche blühten herab, bis wo im heiteren Tal,

An den Hügel gelehnt, oder dem Ufer hold
Seine fröhlichen Gassen
Unter duftenden Gärten ruhn."

Aus diesem Meisterstück poetischer Landschafterei, die durch erlebten, musikalischen Vorstellungs-Rhythmus wirkt, sind, trotzdem sie weder „zeichnet" noch „malt", die Werte der Lichtrhytmik und der linearen Rhythmik unmittelbar abzulesen. Die Empfindung geht von etwas Schwerem, Dunkelragendem heftig niederwärts, noch beflügelt durch die Vorstellung „von den Wellen zerrissen bis auf den Grund", zugleich begleitet von einer Lichtflut, die sich, auf den dunkeln Stufen mannigfaltig zerlegt, herniedergiesst: beide Empfindungsgänge wogen dann, in Eins zusammengefasst, hinaus in einer ruhig-üppigen, hellen Fläche.

Diese Art von deutscher Landschaft und diese Übergänge des Odenwaldes in die Rheinebene im besonderen, haben in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Formbewusstseins eine grosse Rolle gespielt. Ich habe bei einer früheren Gelegenheit schon die ergebnisreichen Beziehungen hervorgehoben, welche zwischen jenem Landschaftscharakter und der landschaftlichen Anschauung Goethes und seines Kreises bestanden. Joh. Heinrich Merck, der genaue Kenner der holländischen Landschaftsmalerei, hatte dem jungen Goethe darin zum Führer gedient und deshalb war es der reich belaubte nördliche Abhang des Odenwaldes bei Darmstadt, Mercks Heimat, der jenen die Geheimnisse künstlerischer Naturvorstellung erschloss. Aber der Charakter der Nordabhänge ist nicht wesensverschieden von dem der südlichen der Linie Weinheim—Heidelberg, und von diesen gilt daher, was ich von jenen in der Einleitung zu meiner Ausgabe des Darmstädter Komödiendichters E. E. Niebergall*) gesagt, es gilt von ihnen sogar noch verstärkt, was dort von der klimatischen Bedingtheit des Farbenreichtums erwähnt wurde, der das Entstehen einer eigenartigen Landschaftsschule hier ebenso sehr begünstigte wie in der Seineniederung, oder im ober-

*) Ernst Elias Niebergall, Dramatische Werke. Darmstadt 1894. S. 4 ff.

bayerischen Voralpenlande oder auf der schottischen Hochebene: die weiche, warme, wolkige Frühlingsluft, die den ersten grünen Flaum des Lenzes umwebt und die Sonnenstrahlen in sich saugt, dass das Licht förmlich materiell auf den Lokaltönen aufzulagern scheint. Oder die fast betäubende Pracht, wenn der Herbst den Bergen sein buntes Gewand über die Schultern zieht, oder wenn der Winter sie in strahlend weisse Pyramiden umwandelt, die aus den violetten Tinten der Niederung hervortauchen wie Schwäne aus düsternden Fluten. Oder jene melancholische Architektur aus tiefsattem Buchengrün und Blau in den quereinziehenden Tälern, und jene lachenden Wiesentälchen mit flach eingebetteten, weissgetünchten Höfen, Mühlen und langgereihten ziegelbraunen Dörfern. All das von kühlen Forsten umrauscht. Hier kann man unter tausendjährigen Eichbäumen sich ausstrecken und zwischen dem flimmernden, flüsternden Zackengrün des Blätterdomes in den blauen Abgrund des Himmels hinträumend versinken — nur ein Raubvogel kreischt, ein Specht hämmert hohl, und im Gestrüpp knacken vorsichtig die Tritte des lugenden Wildes. „Den ganzen Tag am Herzen der Geliebten!" rief einst der junge Dichter Georg Büchner, als er aus diesem Land der grünen Waldeswunder zur Stadt heimgekehrt: in Trübners Landschaften aber hat das alles späterhin sich zu vollendeter Kunstform verdichtet. Trübner ist für diese Landschaft, was Constable für Schottland, Rousseau für Barbizon und Courbet für die Freigrafschaft: er hat eine malerisch restlos ausschöpfende Sprache dafür gefunden.

Allein auch die übrigen Elemente der Heimatlandschaft, die nicht unmittelbar als „Motive" in seinen Bildern „vorkommen", sind doch bestimmend gewesen für seine malerische Tektonik. Vorzugsweise die Luftperspektive über der unendlichen Ebene, die den späteren Meister der Chiemseebilder Atmosphäre schauen und aus dem zwischen Gestalt und Ungestalt hin und wider wogenden Äthermeere räumliche Gesetze, Werte, Mittel und Bauglieder gewinnen lehrte. Vor den Horizonten, die sich hier vom Dunkel ins Helle hinein auftun, sind selbst kleine Talente,

wie z. B. der Darmstädter A. Lucas dazu gelangt, das majestätische Drama der Lüfte zu entrollen, wie seine Wolkenstudie auf der Jahrhundert-Ausstellung*) uns bewies. Innerhalb einer scheinbaren Monotonie wird der Blick gereizt, in den mannigfaltigsten Gängen, Sprüngen, Tänzen hineinzutauchen in die unermesslichen Horizonte, zwischen wechselnden Schatten-Inseln einherschaukelnd auf einem wogenden Ozean übereinander heranschwellende Lichtwellen. „Besonders lernt die Weiber führen", sagt Mephisto zum Schüler. Diese Landschaft hier lehrt den jungen Künstler, worauf es ankommt in der Malerei: das Auge führen. — Ohnegleichen ist die trunkene Pracht, welche die Abendröte, namentlich im Herbste, über die Lehnen und Flächen flammt. Ein blutiger Brand den ganzen, unbeschränkten Westen entlang, ein friedlicher lila-rosiger, zuweilen fast unwahrscheinlich lila-violett fluoreszierender Widerschein an den grün-gelben Rebenhügeln und Waldrändern gen Osten und über den Tümpeln blauer Farben, welche die feisten Krautäcker überall zwischen hinein als Tiefen erscheinen lassen. Überall glühen Wasserarme, Fenster, Kirchtürme, bis zum Silberband des Rheins, der an gelben Kalkfelsen entlang aufblitzt, bis er sich unter dem Abendbrande in einen Strom goldenen Feuers wandelt. Durch die violetten Weiten und Tiefen sägen schräge Strahlenbündel, vom sinkenden Sonnenballe ausgeschleudert, die Städte selbst sind von lindem Glanz gerötet. — Langsam beginnt dann alles zu erblassen, aber von Minute zu Minute quellen neue Farben hervor; immer düsterer, schwerer sinkt das Licht es ist, als ob es nicht verlösche und verblute, sondern mehr, als ob es sich in der Dunkelheit als zu seiner letzten, intensivsten Stufe verdichte. In solcher Umgebung konnte wohl der früheste Theoretiker des modernen Landschaftsstiles aufwachsen, eben Joh. Heinr. Merck, Goethes Freund, der von der Landschaftsmalerei schon folgendes voraussetzte: „Fürs erste gehört wohl eigentlich das grosse poetische Gefühl dazu, alles, was unter der Sonne liegt, merkwürdig zu finden, und das Geringste, das uns

*) Jahrhundert-Ausstellung, Katalog d. Gemälde. II. Nr. 1082.

umgibt, zu einem Epos zu bilden. Dies Hängen am Alltäglichen, am Unbedeutenden, ist wohl die erste distinktive Grundlage des Landschafters." Trübner stand sein Lebtag mit beiden Beinen auf der von Merck dortmals schon gezeichneten Grundlage eines künftigen deutschen Landschaftsstiles.

*

Was sich dem Auge und dem Empfinden aber hier ebenso eindrucksvoll offenbaren konnte, ein Element, das in der Raum-Stilistik der Trübnerschen Landschaft sehr wuchtig mitspricht, das ist das Erscheinen der menschlichen Kultur in und mit der Natur als Einheit: dass Städte, Dörfer, Häuser, Gärten, Brücken, Türme ebenso als „naturnotwendig" empfunden werden wie Berg und Baum, wie See und Fluss, wie Flur und Weide. Natur und Kultur als Einklang, als grosse Harmonie — die Stadt selbst bot es damals noch dem Blicke. Und wer in die Odenwaldberge hinein wanderte, der war alsbald in weltvergessenen Dörfern bei den Bauern, wo das urtümliche Dasein noch unangetastet nach alter Väter Weise sich Jahr um Jahr erneute wie die Früchte auf dem Felde. Hof und Haus, Frucht und Gerät, Wort und Lied, Recht und Brauch, Liebe und Grab: all das war noch wie es geworden, wie es je und je gewesen.

Rings um die Stadt, die Bergstrasse, den Neckar entlang lugten die schlichten Landsitze mit ihren Schieferdächern über die vermoosten Mauern aus dem dichten Grün, ehrlich und wohlanständig in den klaren Verhältnissen ihrer anspruchslosen Bauweise. Und überall im Umkreise des ehrwürdigen Kulturgebietes traf man die herrlichen Sitze der alten Dynasten, der weltlichen und geistlichen Herren: Jagdschlösser, die im wuchernden Wipfelmeer der Wildgehege versanken, ausgestorbene Klöster, deren grüne Fensterläden nie geöffnet wurden, Villegiaturen reicher Stadtpatrizier und jene traulichen „Fürstenlager" im eingeschossigen Pavillonstil, in die noch vor wenig mehr als einem Menschenalter zur Sommerzeit der „Hof" hinausfuhr über die stäubende Landstrasse in glitzernden Karossen, den Pikör vorauf, um sich zu er-

götzen nach der Weise jener biederen und doch auch ein kleines bisschen frivolen, vormärzlichen Zeit „als der Grossvater die Grossmutter nahm". — Da standen noch manchen Orts auf sanft abfallenden, von hohen, samentragenden Wimpelgräsern bestandenen Rasenflächen die Pavillone und Gartenhäuschen, grünlich-weiss verputzt, ein wenig abgebröckelt und etwas moderduftig, aber doch fast noch so, als ob sie erst verlassen worden wären. Wenn man in einem Laubengange niedersass und sich seinen Träumen überliess, konnte man es sich leicht ausmalen, wie da einst Serenissimus gravitätisch und doch recht häuslich-behaglich herumging mit der kurzen Meerschaumpfeife im Munde, und seine Kakteen-Plantage besichtigte. Oder aber man dachte an die hübschen Prinzessinnen mit den hohen, grossen, umgebogenen Strohhüten, welche mit blassblauen, breiten Bändern um das rosige Kinn gebunden waren, man sah sie in ausgeschnittenen, rosa-lichten Schuhchen über den Kies trippeln, dass die kreuzweise um die Schultern geschlungenen köstlichen Inder-Schals flatterten. Sie spielten „Blindekuh" mit den artigen Herren des Hofes in langen hechtgrauen Schossröcken oder goldbetressten Uniformspencern und seriösen „Vatermördern" bis zum kurzabgestutzten kleinen Backenbärtchen; oder sie sassen unter den weiss-rot gestreiften Markisen und schlürften Schokolade aus kapriziösen Meissener Tässchen. Sie hatten lange nackte Arme und blitzende, weisse Zähne, rote Lippen und rote Bäckchen — ganz so, wie sie auf den porzellanenen Miniaturbildchen von Anno dazumal „konterfeyet" sind. Von den Wiesen herauf schwoll der Duft des Heus herein in den süssen Odem der Blumen und mischte sich mit ihm zu einem fast betäubenden Übermass fächelnden Wohlgeruchs. Und wer sich durch das Gestrüpp einen Pfad hinaufbahnte auf eine kleine Kuppe, — ein „Belvedere", oder eine „Otiliens-Ruh", oder wie sie der empfindsame Zeitgeschmack sonst benamset haben mochte — dessen Augen wurden überwältigt vom Anblick der grossen, freien Welt, die sich nun mit einem Male vor ihm zu sanft verschwimmenden Horizonten weitete.

Bis in sein heutiges Schaffen hinein klingen dergleichen Jugendeindrücke bei Trübner nach, nicht novellistisch, sondern in der Form, in den Motiven, die seine Form tragen und mit denen er sie ausstattet zur Fülle. Noch heute wohnt er des Sommers in solch einem bergsträsser Landsitz aus der guten alten Zeit, in Schloss Hemsbach. Eben weil ihm seine Herkunft erlaubt, das alles so ganz als selbstverständlich hinzunehmen, eben darum ist er vielleicht nie versucht gewesen, mit novellistisch-historischen Staffagen das überdeutlich breitzutreten, was ihm die Natur an sich schon sagte. Das, was war, besitzt er in dem, was ist. Man begreift, warum die grossen französischen Landschafter bis in die neueste Zeit sich so viel freier halten konnten von historischen, maskenhaften Beimengseln: wer die Gegenwart als notwendiges Ergebnis einer nie unterbrochenen Kulturtradition empfindet, der hat nicht nötig auf eine frühere Station der Entwickelungsbahn zurückzureisen. Die in seiner Persönlichkeit konzentrierte Tradition erlaubt es Trübner, in seinen Bildern von Schloss und Park Hemsbach die ganze Kultursphäre, die hier mit knappen Strichen anzudeuten versucht wurde, mit einzuschliessen, ohne deshalb in der Malweise ein „biedermeierisch" Gehaben anzunehmen, wie das wohl beim späteren Thoma und anderen bemerkbar: nein, ganz im Gegenteil, wenn irgendwo, so geht er hier über alle Errungenschaften der modernen Landschaftsmalerei hinaus und eröffnet der Entwickelung neue Bahnen.

*

Ein später geborener, einer aus der Generation von 1870, mag ein grösseres malerisches Genie sein, als Trübner es ist: er wird trotzdem kaum auf der späten Höhe seines Lebens eine solche Reife, eine solche Reihe in sich absolut geschlossener Meisterschöpfungen aufzuweisen haben, wie Trübner sie schon als noch nicht Dreissigjähriger vollbracht hatte. Die kulturellen Voraussetzungen dazu werden ihm mangeln. Sie sind vorläufig dahin; Männer wie Trübner und diejenigen, welche das von ihm und den wenigen Grossen seiner Generation

Errungene zu nützen verstehen, werden sie erst wieder erzeugen müssen. An die Möglichkeit einer voraussetzungslosen „modernen" Kunstform glaubt kein Mensch mehr. Auch Max Liebermann wurzelt in der klar ausgeprägten Kultur seiner Väter; er weiss ganz genau, warum er seine Herkunft aus dem älteren berlinisch-jüdischen Patriziat betont und warum er, nach langem und gewiss ergiebigem Umhertasten im Fernliegenden, jetzt mehr denn je auf das achtet, was ihn mit der Überlieferungsreihe Menzel-Krüger-Steffek-Chodowiecki zusammenschliesst. Die kulturellen Normen seiner Herkunft sind schicksal-bestimmend für die Entwickelung des künstlerischen Genius; wie sehr, das erweist sich — mehr noch als am Landschafter — am Stilleben- und Figurenmaler Trübner.

Er ist eines Goldschmiedes Sohn, wie Dürer. Doch in völlig anderer Art als bei dem Nürnberger Meister ist bei ihm des Vaters Gewerbe mitbestimmend gewesen für seine Kunstweise. Wölfflin hat uns sehr feinfühlig geschildert, wie die Freude am Materialreize edler Metalle und am Hantieren mit dem exakt einschneidenden Stichel den jungen Dürer zum grössten Meister des linearen Ausdruckes erzogen, wie ihn angeerbte Lust und Gewohnheit der Metallarbeit dazu gebracht, sein letztes Wort mit dem Stichel auf die Kupferplatte zu reissen oder ins Holz zu schneiden. Zwar sind auch Trübners Sinne immer mit warmer, lüsterner Wonne dem Materialreize des Metalles nachgegangen — er ist sein Lebtag ein eifriger Sammler schöner Rüstungen und Waffen gewesen — doch das eigentlich Handwerkliche daran blieb ihm gleichgültig. Er hat nie selbst den Stichel des Graveurs geführt und sein Vater, als Chef eines vornehmen Juweliergeschäftes, wohl schon auch nicht mehr. So übertrug sich bei ihm alles in rein malerische Vorstellungen. Er betastete mit dem Auge das Metall, genoss die Lichter und Töne, welche die bearbeiteten Oberflächen umspielen und schärfte sein optisches Gefühl für jene Lichtstufen, mittels deren sich die Stoffe zum Ausdruck bringen, indem sie sich damit umhüllen und durch sie hindurch ihr stoffliches Wesen verraten. Ausgestattet mit dergleichen Vorstellungen, die sich ihm mit der unmittelbaren Frische von Kindheits-

Erlebnissen einpflanzten, war er bei seinem Können prädestiniert ein grosser Stilleben-Maler zu werden. — Und mehr als das! Der Juwelenhändler weiss berufs- und geschäftsmässig Bescheid um die geheimnisvollen Geschehnisse, die malerische Form bedingen und zeugen. Er weiss, dass der hohe Wert seiner Steine und Perlen nicht im Stoff beruht, sondern in gewissen, gesetzmässigen Beziehungen zum Lichte. Im Dunkel seiner Schubladen verraten sie nichts von dem, was ihre Wertgeltung ausmacht und sie würden diese gewiss nie erlangt haben, wenn sie nicht an's Licht gefördert worden wären. Sie sind ein Mittel, durch welches das Licht seinen Rhythmus unserem Auge offenbart indem es sich umsetzt in Bewegung, sich entfaltet in einem Tanze von Strahlungen, Farben. Man kann mit denselben Worten von einem Bilde Rembrandts sprechen.

Der Juwelier weiss jedoch ebensogut, dass diese Tugend allein seinen Steinen und seinen Perlen auch noch nicht ihren ausserordentlichen Preis verleiht. Ihr Verhältnis zum Licht gibt ihnen nur deshalb die Qualität kostbarer Kleinodien, weil sie dem Menschen selbst Zierde, Reiz, lichte Pracht einträgt. Wenn der Juwelier eine Perle von edlem Licht zwischen den Fingern prüft, so fühlt er sie immer in Beziehung zum Menschen. Ihre Qualität wird eingeschätzt nach den Funktionen, die sie am Leib des Menschen auszuüben imstande ist. Diese Funktionen werden sozusagen in ihrem Marktpreise wie in ihrer ästhetischen Einschätzung kapitalisiert. Die graublaue Perle wird erst sein, was sie ist, wenn sie am rosigen Ohre einer grossen Frau blinkt, neben der braunen Dunkelheit des Ohrmuschelschattens, überschüttet von den blonden Reflexen gekrauster Nackenhaare und gleichsam gewiegt auf dem schneeig leuchtenden Tone beflaumten Fleisches. Hier ist die Grundlage für den Stilleben-Charakter, für die pompöse Sinnlichkeit, mit welcher der Meister später in seinen Figurenbildern den Reiz des Stofflichen gegeben: Mensch und alles um und an ihm mit der gleichen sprühenden Lebensflamme umhüllt, durchpulst von einem und demselben Pulsschlage. Als er mit 14 Jahren, da er seinen Vater auf einer Bade-

reise nach Ostende begleitete, in Brüssel zum ersten Male Fr. Hals, Rubens und Jordaens sah, mag ihm deren Art also gleich ganz selbstverständlich vorgekommen sein. — Zu den Kunden des väterlichen Geschäftes gehörte auch die gefeierte Tänzerin Pepita, die damals in Heidelberg eine Villa bewohnte, von der aus sie ihre Triumphzüge in die Weltstädte unternahm. Dass diese bezaubernde Frau dem Jungen ein Erlebnis wurde, ist deutlich aus den schier vier Jahrzehnte später niedergeschriebenen autobiographischen Notizen zu entnehmen. — „Für Begebenheiten hatte ich wenig Interesse, dagegen ein offenes Auge für die Welt der Erscheinungen um mich her, und so sind mir diese mehr haften geblieben, während jene meinem Gedächtnis nahezu entschwunden sind. Vielleicht aus diesem Grunde hat sich als einzige meiner frühen Erinnerungen die damals in Heidelberg ansässig gewesene berühmte spanische Tänzerin Pepita bleibend eingeprägt." Noch heute sammelt er dankbar alle Bilder, die er nur kriegen kann von dieser Tänzerin, die ihm durch ihre Erscheinung wie eine gütige Fee das Auge aufgeschlossen für die Qualitäten der kultivierten Oberfläche. Man denkt sie sich unwilkürlich wie eine Frauengestalt von Guys, einherrauschend auf der Woge eines heroisch aufgebauschten, karierten Reifrockes, mit flachem breitem Federhut, unter dem ihre schwarzen Haarmassen in bläulich durchschimmerten Riesentrauben schwer lastend in den zarten Nacken quollen, mit dicken, klirrenden Goldspangen um die halbnackten Arme und mit der Geste der Kaiserin Eugenie das langstielige Sonnenschirmchen vorhaltend, wenn sie in der Karosse vor das Haus rollte. Dass wir uns in der Zeit des Guys befinden, im letzten, üppigen Aufschwellen der alten, stark von Paris her inspirierten rheinischen Kultur, vor der Katastrophe, das deuten Trübners Notizen an, indem sie in einem Atem nach der Erwähnung der Pepita fortfahren: „In jener Zeit erregten die geschauten militärischen Abbildungen mein ganzes Interesse und das Kolorieren der Uniformen bildete meine Lieblingsbeschäftigung." Es ist eine kriegerische Zeit. Auch Trübner wäre für sein Leben gern Offizier geworden. Doch erst nach dem grossen Kriege kam er zu einem

Karlsruher Dragonerregiment, zwar nur als Einjähriger, allein die kurze Dienstzeit genügte, seinem Wesen dauernd eine gewisse militärische Haltung aufzuprägen, wenn auch nicht gerade in der preussischen Tonart, und ihn künstlerisch stark zu beeinflussen. Die tägliche Beschäftigung aller Sinne mit Waffen, buntfarbigen Uniformen, Pferden und blinkenden Geschirren und zugleich die Gewöhnung, das alles in ungehemmtem Freilicht in der Natur zu erspähen und zu geniessen, durch das alles ist Trübner später der Einzige geworden, der eine spezifisch malerische Monumentalform für den deutschen Soldaten nach dem gewaltigen Kriege geschaffen hat.

*

Noch in Heidelberg, im Vaterhause, wurde er zum Maler auch dem Berufe nach. Er erzählt uns, dass sein Vater, eine strenge und kritische Natur, sich zuerst ein wenig gesträubt, seine Meinung aber sofort untergeordnet habe, nachdem Anselm Feuerbach, der damals jeden Sommer in Heidelberg bei seiner Stiefmutter weilte, den Eltern empfahl, ihren „vielversprechenden" Jungen sofort auf die Karlsruher Akademie zu schicken.

So hat sich also Feuerbach den einzigen Sachwalter seines Erbes, den die Entwicklung der deutschen Kunst aufzuweisen hat, sozusagen selber erwählt und eingesetzt. Durch Trübner, und zwar durch den Landschafter Trübner vornehmlich, ist wenigstens ein Bruchstück Feuerbach'scher Form für die Tradition gerettet worden. Trübner besitzt heute die entzückende kleine Studie „Badende Frauen" von 1872.*) Das Bildchen wurde sicher in Erkenntnis der Verwandtschaft erworben: das Blau des Himmels zwischen mancherlei dunklem und hellerem Laubgrün schwingt schon leise von den Akkorden, die Trübner späterhin in vollen Klängen erbrausen machte. In die Zeit, in der Trübner mit Feuerbach zusammenkam, fallen vorzugsweise Bilder wie die Francesca-Studie von 1864**) mit der braun-grünen Dunkelmasse ihrer Pinien und

*) Jahrh.-Ausst. Katalog, Bd. II Nr. 465.

**) Jahrh.-Ausst. Katalog, Bd. II Nr. 469. — Auch die ebenda Nr. 445, Nr. 447 erwähnten und ähnliche Arbeiten Feuerbachs sind für Trübner ermutigend gewesen.

der rötlich-grauen Architektur, die in Trübners „Wendeltreppe" von 1870 und verwandten Stücken wieder aufzuerstehen scheint; dann das „Ricordo" der Nationalgalerie von 1867 mit der entschiedenen Aussprache des Grün und Blau und mit den Auflösungen nach Grau hin; ferner die schon oft mit Manet verglichenen Frühlingsbilder, darunter das von 1868, gleichfalls in der Nationalgalerie, und endlich die „Amazonenschlacht" (von 1869). Der Eindruck von Feuerbach'schen Bildern dieser Art hat Trübner wohl nie wieder ganz verlassen, wenn er sich seiner vielleicht auch erst später wieder bewusst wurde. Dass ihm Feuerbachs Vorbild immer geläufig blieb, erkennt man auch an gelegentlichen kompositorischen Anwandlungen, die sich direkt in Feuerbach'sche Stoffgebiete wagten („Amazonenschlacht", „Titanensturz" etc.) und die es dem genial verstandenen Vorbild zu danken haben, wenn sie in der Skizze schon wahre Monumentalität der Rhythmik verraten. Auf der anderen Seite hat er mit Feuerbach auch gemein, dass er sich in Zeiten des Niedergedrücktseins immer zu dem zwingen wollte, was ihm am fernsten war und so recht von Grund aus zuwider: zur „romantischen Poetik". — Merkwürdige Schlüsse legt es schliesslich nahe, dass sich in Trübners Besitz noch eine Pietá-Skizze befindet, die, wie Meier-Graefe im Katalog der Jahrhundert-Ausstellung (Bd. II Nr. 441) ebenfalls bemerkt, ungewöhnlich stark in der Weise Tintorettos gehalten ist. Trübner hat sie wohl erworben, um eben dieser tintorettohaften Behandlung willen, die ihn an sein eigenes, intensives Studium Tintorettos erinnerte, das möglicherweise noch auf Anregungen Feuerbachs zurückging. Es wird durch die Jugendbeziehungen verständlich, dass der ihm später auf der Münchener Ausstellung von 1869 und dann durch Hans Thoma vermittelte Courbet und auch Manet ihn nicht unvorbereitet trafen. Was er von beiden annahm, das lag schon in der Richtung Feuerbachs, wie sie durch die aufgezählten Arbeiten angedeutet wird.

II. Die Lehrzeit

Er folgte dem Fingerzeige Feuerbachs und bezog die Karlsruher Akademie. Er traf dort manchen Heidelberger Freund wieder, darunter den später durch seine für die Schack-Galerie gefertigten Kopien bekannt gewordenen August Wolf aus Dossenheim. Bezeichnend für ihn ist wieder, wie er auf die Reste aller Kultur achtet. In seinen Erinnerungen, die 1907 aufgezeichnet wurden, heisst es davon: „Das originelle Stadtbild von Karlsruhe in seiner bürgerlich vornehmen Biedermaierarchitektur trat damals noch mehr hervor als jetzt, weil die, die Gesamtanlage wesentlich vervollständigenden Stadttore, das Ettlinger und das Durlacher Tor, einem missverstandenen Fortschritt noch nicht zum Opfer gefallen waren." Die akademischen Verhältnisse haben ihn nicht sehr interessiert. Schick unterrichtete im Antikensaal. Ausserdem hatte der nicht angestellte, aber doch in der Akademie eingemietete Maler Hans von Straschiripka, genannt Canon*), den Unterricht für die vorgeschrittenen Schüler des figürlichen Faches übernommen. Auf bestem Fusse stand Trübner auch mit dem Schlachtenmaler Professor Feodor Dietz, der ihn bisweilen im Antikensaal besuchte.

Seine Beziehungen zu Canon sind für Trübner von der denkbar grössten Bedeutung gewesen. Er lässt in seinen Aufzeichnungen keinen Zweifel darüber, dass er seine Lehrzeit bei diesem von der Nachwelt zu Unrecht vergessenen Meister zu den grössten Glücksfällen seines Lebens rechnet. Nur sein Verhältnis zu Leibl gilt ihm als noch wertvoller. Er hat seine guten Gründe, Canon dankbar zu sein. Er hat von ihm zwei unschätzbare Güter bei dem gemütlich-freundschaftlichen

*) Geb. 1825, gest. 1885 in Wien. Von ihm die Wandgemälde im Karlsruher Bahnhof (1863). Vgl. Katalog der Jahrh.-Ausst. Bd. II Nr. 248—250.

Zusammenarbeiten hier in Karlsruhe und später in Stuttgart davongetragen: eine gesunde Technik und den organischen Anschluss an die Überlieferung, an einen direkten persönlichen Zusammenhang, der einerseits bis zu der grossen englischen Schule und durch diese indirekt bis auf van Dyck, anderseits auf die alten venezianischen Koloristen zurück reichte. — Canon war in Wien Schüler Waldmüllers, der seinerseits, wie der ihm und Canon nahestehende Amerling erst recht, noch von Lawrence gelernt hatte und als Schüler Lampis wieder mit den letzten Ausläufern der alten venezianischen Schule zusammenhing. Er, wie Rahl, der gleichsfalls auf Canon gewirkt hatte, waren eifrig hinter den alten Meistern her, und das hatte Canon so beibehalten. Trübner wusste von Anfang an gar nichts anderes, als dass man bei dem Maler-Metier in einem uralten Hause sei, wo alles und jedes seine Herkunft habe und wo man ein ehrwürdiges Familiengut anvertraut erhalte, für dessen treuliche Bewahrung und Weiterentwickelung man den Vätern und Vorvordern Rechenschaft schuldig sei. Also müsse man die Alten auch um ihre Meinung befragen. Canon hatte fast alle Galerien Europas durchstudiert und den Orient dazu. Wenn Trübner späterhin, in den Tagen tiefster Erniedrigung und Verwahrlosung der deutschen Malerei trotz allem und allem wieder auf die rechte Strasse gefunden hat, so verdankt er das seiner innigen Vertrautheit, seinem Gefühl der Zusammengehörigkeit mit den alten Meistern, seinem positiven Wissen um die Elemente des Metiers. Bei Canon war er in der Lehr just wie's einst bei den Alten auch gewesen: er half und versuchte sich neben dem Meister, und die Unterweisung erfolgte unter der handwerklichen Arbeit. Es wurde nur prima gemalt. Alles andere war in Canons Augen gegen die gute Überlieferung und eine Verschlampung des Metiers, worauf ein rechtschaffener Maler, der etwas auf sich hielt, sich nicht einlassen durfte. Prima-Malerei („du premier coup"), dünner, flüssiger Auftrag auf hellen Grund, Ausnützung der Helligkeit des Grundes, breite, weiche Pinselführung, warme Empfindung für stoffliche Charakteristik, vornehmlich für Fleisch: das konnte man

bei Canon aus dem Fundamente lernen. Er hielt sich wohl hauptsächlich an Rubens; das schöne „Fischermädchen" mit der pompösen Skala in Purpur und Rot, mit dem die Jahrhundert-Ausstellung den trefflichen Meister wieder zu geziemenden Ehren brachte, lässt darauf schliessen. All das sind Dinge, die Trübner, dem Figurenmaler, gewaltige Vorteile bringen sollten. —

Durch Canon stellte sich möglicherweise damals bereits die Schirmer-Schule in den Gesichtskreis Trübners. Joh. Wilh. Schirmer, der merkwürdige Knotenpunkt in der neueren deutschen Landschaftsmalerei, war 1863 in Karlsruhe gestorben. Canon hat ihn dort noch gemalt.*) Trübner besitzt von ihm eine Ansicht des Heidelberger Schlosses,**) bei der man, wie bei so manchem anderen Stück des Trübnerschen Kunstbesitzes, den Eindruck hat, als ob eine gewisse verwandtschaftliche Sympathie zur Erwerbung angeregt habe. Man gebe einen tüchtigen Schuss Licht hinein in die mit allzuviel Braun getrübten grünen und blauen und weissgrauen Werte des Schirmerschen Bildes, und man wird von den frühesten Trübnerschen Landschaften nicht mehr gar so weit weg sein.

Die Münchener „moderne", richtig „akademische" Lehrmethode brachte dann Trübner, der bei Canon das organischere Lernen schon erfahren hatte, selbstverständlich eine Enttäuschung. Ende 1868 siedelte er nach München über. Feodor Dietz gab ihm Empfehlungsschreiben an W. v. Kaulbach, M. v. Schwindt, W. v. Lindenschmit und Alexander v. Wagner, welch Letzterer ihn in seine Malschule aufnahm. Lindenschmitt, der damals noch nicht an der Akademie angestellt war, hatte ihm auch angeboten, ihn als Privatschüler aufzunehmen. In seinen ersten Münchner Aufenthalt fällt nun das grosse Ereignis, das ihn mit einem Schlage über seine Zeit orientierte und ihn die Gleichstrebenden erkennen liess: die denkwürdige Internationale von 1869. Die Werke eines Feuerbach, Leibl, Canon, Viktor Müller, Böcklin, W. Lindenschmit, Franz Adam, Defregger, Brand, Grützner usw. waren, wie Trübner in

*) Jahrh.-Ausst., Bd. I Nr. 248.
**) Jahrh.-Ausst., Bd. II Nr. 1536.

seinen Memoiren hervorhebt, ebenso zur Stelle wie die der grossen Franzosen Couture, Courbet, Manet, Doré und Cabanel.

Er beschloss, nachdem ihm vor diesen Meistern die Augen aufgegangen waren über das zeitgenössische Akademikertum, München sofort wieder zu verlassen und Canon, der damals aus Karlsruhe nach Stuttgart übersiedelte, daselbst aufzusuchen, um sich von ihm wieder in der guten alten Weise unterrichten zu lassen. Canon nahm ihn wie einen Sohn in seiner Familie auf und liess ihn in einem Nebenraum seines Ateliers arbeiten. Canon besass die gründlichste Kenntnis der alten Meister, hatte alle Galerien von Petersburg bis Madrid durchstudiert und verfügte über ein anatomisches Wissen, wie man es sonst nur bei Ärzten findet. All sein Können und Wissen verstand er, wie Trübner erzählt, auf seinen Bildern zur Anwendung zu bringen. Die Köpfe, also gerade das, was Trübner lernen wollte, waren immer mit grossem Können nach der Natur gemalt, alles übrige des Bildes war mehr mit Hilfe eines umfangreichen künstlerischen Wissens hergestellt in einer manchmal übertrieben barocken und schematischen Art, wie es seine Doppelnatur verlangte. Nach kurzer Zeit schon malte Trübner bei Canon (im Winter 1869 auf 1870) das Bild „In der Kirche", das 1898 in den Besitz der Galerie in Karlsruhe überging. Auch unternahm er damals seine erste Kunstreise zur Besichtigung der deutschen Bildersammlungen.

Wenn die Zweckmässigkeit der altmeisterlichen Lehre bei Canon noch einer Bestätigung bedurfte, so war sie mit dem Karlsruher Kirchenbilde (Abb. Nr. 1) von 1869 gegeben. Dieser Zwanzigjährige hatte sein Handwerk gründlich gelernt. Von irgend welchen effektvollen Nebenabsichten ist keine Rede, keine Spur von jenem Geniewahn, der gleich mit dem Allermodernsten, Äussersten ins Zeug geht: sachlich, ruhig, nüchtern, aber sicher und bewusst ist das alles gemacht. Die Zeichnung verrät schon eine ganz übernormale Begabung, die räumliche Anordnung, mit erstaunlicher Einfachheit in dem Verhältnis des hinteren Kopfes zum vorderen gegeben, erst recht. Obgleich er Delacroix

Couture, Diaz, Corot, Courbet, Manet gesehen hat, liegt ihm nichts ferner, als diesen Matadoren der revolutionären Jugend auch nur im geringsten zu folgen. Er malt wie sein Meister Canon seine Bilder zu machen pflegte. Es ist so ein richtiges Gesellenstück, mit dem die Lehrzeit abschliesst, indem der Geselle klärlich erweist, dass er das Lernbare vollauf intus hat. Die Lehre hört auf — die Entwickelung hebt an.

III. Mit Leibl und Thoma — Der Lebenskampf

Drum ist mein Wort zu dieser Frist
Wie's allezeit gewesen ist:
Mit keiner Arbeit hab' ich geprahlt,
Und was ich gemalt hab', hab' ich gemalt.
Goethe.

Die Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit Trübners, oder besser gesagt: seine Entwicklung zur künstlerischen Persönlichkeit ist ein unerhörtes Schauspiel in der Geschichte der neueren Kunst. Sie führt binnen zweier Jahre zur absoluten Meisterschaft. Im genannten Kirchenbild von 1869 ist er noch keine Individualität — im „Mädchen auf dem Kanapee" vom April 1872 stellt er sich in die Reihe der schöpferischen Persönlichkeiten, die, stets als solche scharf erkennbar, in der Geschichte der Kunst ihre unverrückbare Position behaupten. Es fragt sich, ob in der alten Zeit ein derartig jäh entfesseltes Wachstum eines Einzelnen öfter zu konstatieren ist; wir wissen ähnliches von Terborch und dem Delfter Vermeer — beides Trübner nah verwandte Charaktere. Jedenfalls ist es wunderbar, noch zumal es in den Kriegszeiten 1870/71 vor sich ging, wie er mit einem Schlage als ein in sich gefestigter Meister dastand.

Was zwischen den beiden genannten Bildern sich zutrug, war aber nicht „bloss" der Krieg; es war das Sich-Zusammenfinden des Leibl-Kreises, was zu dem Phänomen der innerhalb zweier Jahre sich vollendenden Trübnerschen Form führte. Die Konzentration auf Leibl erfolgte, ohne dass dieser selbst es eigentlich gewollt hätte, jedenfalls ohne sein absichtliches Zutun, von verschiedenen Seiten her. Die zentripetalen

Tendenzen waren zweifellos ausgelöst worden durch die Franzosen der Ausstellung von 1869. Das Bekenntnis zu den grossen Führenden, zu den grossen „Missverstandenen" unter ihnen, schlang, wie das ja bei jungen, feuerigen Künstler-Individuen das Gewöhnliche ist, Bande brüderlicher Zusammengehörigkeit. Wer auf die Fahne Courbets schwor und nun einen andern traf, der das innerlich und mit seinen Intimsten auch bereits getan, der glaubte, einen Kameraden gefunden zu haben. Es vollzog sich das alles ziemlich unabsichtlich und ohne dass es zu scharf zugespitzten Schlagworten und literarischen Kämpfen gekommen wäre: dergleichen lag und liegt der Münchner Stadt und dem Münchner Künstlertum völlig fern. So mag es sich auch gemacht haben, dass Trübner im Herbst 1870 an Wilhelm Diez kam und in dessen Malschule eintrat. Auch auf Diez — wie auf so viele andere, denen man's ein Jahrzehnt später schon nicht mehr ansah — hatte Courbet Eindruck gemacht. Sein starkes malerisches Gefühl und Können begann prächtig aufzublühen, wie man an dem „Toten Reh" der Nationalgalerie und an den Studien sehen konnte, die seine Nachlass-Ausstellung im Glaspalaste 1907 denen vor das Auge brachte, welche sie neben den vergröberten Meissoniers seiner jüngeren Kunsthändler-Produktion beachteten. Wenn sich so späterhin die Wege Beider auch in entgegengesetzter Richtung auseinanderbogen, indem Diez wackelig wurde, Trübner aber fest blieb, so haben sie sich im Nachwuchs Beider doch wieder merkwürdig zusammengefunden. Wir erleben es jetzt, dass die frischesten, unverdorbensten und wagemutigsten Talente der jungen Münchener Diez-Schule sich Trübner am meisten nähern und an seinem Vorbilde Ermutigung finden.

Was Trübner nun über das Werden des eigentlichen „Leibl-Kreises" in seinen Erinnerungen aufgezeichnet hat, das ist von solcher Wichtigkeit für die Geschichte der deutschen Kunst sowohl wie für das Verständnis seines eigenen Werkes, dass es hier wortwörtlich seine Stelle finden muss. Wir besitzen kein zuverlässigeres Dokument über jene Vorgänge und können nicht einmal hoffen, viel mehr zu erfahren,

da Leibl selbst weder Memoiren noch Briefwechsel hinterlassen hat. Im Spätjahr 1870 begab sich folgendes:

„Eines Tages begegnete ich auf der Strasse einem Verbindungsbruder aus Karlsruhe, dem Polytechniker Albert Weber*), der mich mit dem damals aus Italien zurückgekehrten und seinerzeit in Karlsruhe als Architekt ausgebildeten Albert Lang bekannt machte. In dessen Gesellschaft befand sich der Maler Carl Schuch aus Wien, den Lang in Italien kennen gelernt hatte. Lang war, um zur Malerei umzusatteln, in die Akademie eingetreten. Es entwickelte sich daraufhin im Winter 1870/71 unter uns Vieren ein sehr lebhafter Verkehr, wie es immer der Fall ist, wenn Menschen zusammenkommen, die in jeder Beziehung übereinstimmen. Schuch war in Wien als Landschafter bei Halauska ausgebildet und malte in einer sehr korrekten und spitzen Aquarelltechnik mit Ölfarben Landschaften. Lang hatte sich das auch angewöhnt während seines Zusammenlebens mit Schuch in Italien, und als der Sommer 1871 uns veranlasste, die Stadt mit dem Lande zu vertauschen, wussten wir natürlich nichts Besseres zu tun, als am nahen Starnberger See in Bernried uns niederzulassen, wo auch ich anfing, Landschaften zu malen. Dazwischen unternahm Schuch einen Ausflug an den Walchensee zum Inspizieren, wie er sich auszudrücken pflegte, wenn er, nach neuen Motiven suchend, auf dem Lande herumpilgerte. Von dort kehrte er mit dem ihm daselbst bekannt gewordenen Wilhelm Leibl nach Bernried zurück. Leibl**), der uns sofort auf unsere Malerfähigkeiten hin untersuchen wollte, ging gleich in unser Quartier, wo in langen Reihen unsere Studien an den Wänden befestigt waren. Bei dieser Besichtigung ging er direkt auf meine Arbeiten los und zeichnete mich sofort mit den grössten Lobeserhebungen aus. Er empfahl mir aufs dringendste, aus der Akademie auszutreten und mit meinen Freunden Lang und Schuch ein gemeinsames Atelier zu beziehen, betonend, dass

*) Er hat zu dem grossen Bildnis Abb. Nr. 14 gesessen.

**) Dieser war von November 1869 bis Sommer 1870 in Paris gewesen, also gerade ein Jahr wieder in Deutschland.

ich ja mehr könnte wie meine Lehrer und jede Art von Korrektur mir nur hinderlich wäre. Mein Mut wurde dadurch mächtig gehoben und meine Schaffenskraft aufs äusserste angespornt.

Leibl blieb mehrere Tage bei uns in Bernried und war von da an unser bester Freund und unter den Lebenden unser ausschliessliches künstlerisches Vorbild. Mit Korrigieren gab er sich aber nicht ab, und besuchte uns im folgenden Winter 1871/72 nur einmal in unserem Atelier. Er liebte es, seine Ansichten und Grundsätze im persönlichen Umgang auf Spaziergängen und im Wirtshaus darzulegen.

Bald lernten wir auch die Freunde Leibls kennen: Thoma, Hirth, Alt, Haider, Sperl, Schider und Sattler, mit denen wir von dieser Zeit an täglich verkehrten. Schon genau nach einem halben Jahre, im März 1872, malte ich das kleine Bild: „Junge vor einem Kasten sitzend" (Stuttgarter Galerie), mit dem ich mir damals meinen ersten grösseren Erfolg im Münchener Kunstverein errang.

Auch bei Lang entstand damals schon sein ausgezeichnetes Krautstilleben und das lebensvolle Porträt des Malers Heinrich. Schuch dagegen brauchte noch mehrere Jahre, bis er sich ganz durchgearbeitet hatte, entwickelte sich aber dann zu einem aussergewöhnlich feinen Künstler.

Im April 1873 malte ich während eines kurzen Besuches in Heidelberg das Bild: „Mädchen auf dem Kanapee" (Nat.-Gal. Berlin), und im Monat Mai desselben Jahres wurde ich in München von Leibl porträtiert.

Im Juni begab sich Lang mit Maler Heinrich, der auch an unserem gemeinsam gemieteten Atelier teil hatte, nach der Rhön, und Schuch zog ins nahe Gebirge zum Landschaftsmalen. Leibl siedelte aufs Land in die Nähe Dachau's nach Grasselfing, und hielt sich nachher nur noch vorübergehend in München auf. In dieser Zeit lud mich Hans Thoma ein, in seinem Atelier zu arbeiten, von welch freundschaftlichem Anerbieten ich gern Gebrauch machte. Thoma erzählte mir viel von Viktor Müller, in dessen Atelier er lange Zeit tätig war, und Manet, dessen

Bilder er in Paris mit grossem Interesse gesehen hatte. Die Eindrücke, die ich in Thoma's Atelier empfing, waren massgebend für meine spätere Tätigkeit als Landschaftsmaler. Auf diesem Gebiete habe ich ihm ebensoviel zu verdanken wie Canon und Leibl auf dem des figürlichen Faches. So waren mir gleich zu Anfang meiner Künstlerlaufbahn die vier grössten Könner des Jahrhunderts: Feuerbach, Canon, Leibl und Thoma zu Führern und Leitsternen geworden.

Beinahe unfassbar erschien es mir, dass diese Meister, welche damals schon auf der vollen Höhe ihrer Leistungsfähigkeit standen und deren künstlerische Überlegenheit allen Fachleuten offenkundig war, trotzdem der gebührenden Anerkennung entbehrten. Die künstlerische Überlegenheit wurde eben unter den Fachleuten nur unter strengster Diskretion bemerkt und offiziell jubelte alles den die Laienwelt begeisternden Modegrössen zu. In Zeiten, in denen aber die künstlerische Mittelmässigkeit auf den Schild erhoben wird, bleibt für die Nation der Segen einer grossen Kunstentfaltung ausgeschlossen, weil in solchen Zeiten den zahllosen kleinen Talenten die Führung des Genies fehlt. Die grossen Talente dokumentieren wohl einer späteren einsichtsvolleren Zeit durch die von ihnen geschaffenen Kunstwerke ihre hohe Begabung, aber eine Monumentalkunst im höheren Sinn kann sich nicht entwickeln, weil zu deren Ausübung grosse Aufträge an die grossen Meister und das Zusammenwirken aller Talente, also auch der kleinsten, unter der Oberleitung des grössten Talentes notwendig sind. Wird nun diese einflussreiche Stellung der Unfähigkeit eingeräumt, so wird eben nichts im grossen Stil erreicht, genau wie dies auch im Heerwesen der Fall wäre, wenn man es den Mannschaften überliesse, sich ihren Generalissimus auszuwählen: auch in diesem Falle würde sich alles unbedingt auf einen Feldwebel oder einen Wachtmeister einigen.

Im Herbste 1872 vertauschte ich wieder den Münchener Aufenthalt mit dem in Heidelberg, wo auch Lang alsbald eintraf, um mit mir zusammen zu arbeiten. Von mir entstand dort: „Im Atelier" (Neue Pinakothek, München) und Porträt meines Taufpaten, des Bürgermeisters

Hofmeister aus Heidelberg. Für den Oktober hatte ich mich mit Schuch verabredet, nach Italien zu reisen. Wir trafen uns in Venedig und fuhren über Florenz nach Rom, wo wir ein gemeinsames Atelier bezogen. Es entstanden von mir: „Die drei Mohren", einer im Städel, „Singender Mönch", „Beim römischen Wein", Selbstporträt, (Galerie Dresden), liegender weiblicher Akt, lebensgross (verschollen), dasselbe Modell, kleines Format (verschollen). Nachdem wir noch Albano, Frascati, Tivoli und Neapel besucht hatten und ich auf dem Rückwege in München längere Zeit verblieben war, kehrte ich, wie gewöhnlich, im Herbst in meine Heimat zurück, wo mir die damals mit Altertümern angefüllte Besitzung „Hausacker" als Arbeitsstätte eingeräumt wurde. — Ich malte vier Wildstilleben, „Cousine mit japanischem Fächer", Porträts meiner Eltern, mehrere Selbstporträts (Privatbesitz), „Heidelberger Schlossfenster" (Galerie Darmstadt), „Wendeltreppe im Heidelberger Schloss", Buchenwald mit schwarzem Vogel, Waldrand, Schlossgarten Heidelberg." — Die Ursache des langen Aufenthaltes in Heidelberg war die Cholera, welche in München wütete. Schon im Juli und August 1873 hatte sie viele Opfer gefordert; aber Trübner hatte tapfer malend ausgehalten. Erst im September war er nach Heidelberg gegangen, und, da sein Münchener Hauswirt indessen auch an der Cholera verstarb, dort geblieben. Doch folgen wir weiter seinen eigenen Aufzeichnungen! — „Im Frühjahr (1874) reiste ich von Heidelberg nach Brüssel, um mit Schuch, der unterdessen dort mit Landschaftsmaler Hagemeister sein Atelier aufgeschlagen hatte, wieder zusammenzutreffen und die Galerien Hollands und Belgiens zu studieren. Die damals in Brüssel zur Schau ausgestellte Galerie Suermondts aus Aachen, die später in den Besitz des alten Museums in Berlin überging, bildete eine Hauptquelle unseres Studiums. Dort entstanden drei Christusbilder, ein Bacchus usw. Im Sommer ergriff Schuch immer eine unwiderstehliche Sehnsucht zum Landschaftsmalen, und so beschlossen wir eine Inspektionstour nach der Insel Rügen, durch den Harz und durch den bayerischen Wald, um schliesslich am Chiemsee auf der Herreninsel Halt zu machen. Schuch

hatte, wie viele Künstler, eine heimliche Neigung zum Gegenteil seiner eigenen Begabung, er bewunderte die Landschaften von Preller und daher seine guten Beziehungen zu dessen Schülern Hagemeister und Kanoldt. Er suchte bei seinen Fahrten immer nach Wasserfällen, Felsschluchten und malerischen Wäldern, konnte aber nie das finden, was er sich gewünscht hatte.

Auf der Herreninsel entstanden bei mir: „Herreninsel" (National-Galerie, Berlin), „Herreninsel" (Neue Pinakothek, München), „Dampfbootsteg". Ich malte dort auch einen Porträtkopf von Schuch, der verschollen ist, da er sich im Nachlass Schuchs nicht vorfand.

Im Oktober 1874 begann ich meine Dienstzeit als Einjähriger in dem damals in Karlsruhe stehenden 3. Badischen Dragonerregiment. Es gefiel mir das Reiten und den Säbel führen bald ebensogut, wie vor der Staffelei zu stehen und Bilder zu malen. Mein Streben war auch, später einmal Beides zu vereinigen, so wie ich es mit meinen Reiterbildnissen versucht habe.

Nach dieser einjährigen Kunstpause folgte ein Jahr stärkster Produktion. Im Oktober traf ich mit Schuch, der damals von Olevano zurückkehrte, wieder in München zusammen, wo er sich noch ein weiteres Jahr in meine Lehre begab.

Bei mir entstanden während des Winters 1875/76: „Alte Frau" (Galerie Stuttgart), „Lachender Junge" in zwei verschiedenen Exemplaren (beide verschollen), „Blonde Dame mit Hut und Pelz", „Brünette mit Pelzkragen", „Graue Dame" (Galerie in Hagen), Porträt „Martin Greif", Porträt „Galeriedirektor Eisemann", Porträt „Schuch"*) (Nationalgalerie, Berlin), „Dame mit braunem Hut und Kleid" (Privatbesitz).

Während des Sommers drängte Schuch wieder zum Landschaftsmalen und wir hielten uns zu diesem Zweck im nahen Wessling und zum Schluss noch in Bernried auf. Dort entstand: „Dragoner im Kartoffelacker", „Am See", „Zimmermannsplatz" (Galerie Hamburg), „Waldinneres", „Waldweg in Bernried".

*) Von der Jury der Münchener Glaspalast-Ausstellung 1876 abgelehnt (!)

Im Spätjahr 1876 reifte bei Schuch der Entschluss, nachdem er seit 5 Jahren unter meiner Leitung gemalt hatte, selbstständig zu arbeiten, und so zog er nach Venedig, wo er seine Stillebenperiode begann. Während dieses Jahres war Schuch ausser von mir, und von sich selbst, auch von Hirth und von dem für kurze Zeit vom Lande hereingekommenen Leibl gemalt worden. Vor seinem Weggehen von München hatte sich Schuch noch den Besitz meiner im Jahre 1873 gemalten vier Wildstilleben gesichert, die fortan die Wände seines Esszimmers dekorierten.

Zu derselben Zeit (Ende 1876) übersiedelte Thoma nach Frankfurt. Leibl und Sperl waren nach Schorndorf an den Ammersee verzogen, Hirth hatte sich in Diessen am Ammersee niedergelassen, Schider war nach Basel berufen worden und Lang folgte Böcklin nach Florenz. Haider zog sich nach Miesbach zurück, Alt war wegen dauerndem Leiden in seiner Heimat Ansbach verblieben und Sattler hatte sich in Loschwitz bei Dresden ein Heim gegründet.

Nachdem so alle mir näherstehenden Kollegen München verlassen hatten, verkehrte ich mehr in dem Freundeskreis Baiersdorfer, Eisemann, Martin Greif, Du Prel und von Zeit zu Zeit gesellte sich dazu der geistvolle Wiener Feuilletonist Ludwig Speidel. Mit ihm besuchte ich anfangs der 80er Jahre Leibl in Aibling, über welchen Ausflug Speidel damals zwei glänzende Feuilletons in der Neuen Freien Presse veröffentlichte."

So verklingen in Trübners Erinnerungen die grossen Tage, die grössten Tage der deutschen Malerei seit Holbein, in denen zum ersten Male wieder Talente, die den ersten Meistern der glücklichsten Vorzeit ebenbürtig waren, einen Zusammenschluss gefunden; Tage in welchen die Überlieferung nicht nur neu belebt, sondern auch aus den reichen Traditionen der romanischen Welt gespeist wurde, so dass sie für eine Entwicklung von Jahrhunderten der Nation hätte gesichert werden können. Bevor wir nun durch Betrachtung der einzelnen Bilder festzustellen versuchen, welchen Anteil Trübner an jener Bewegung genommen, mag das für seinen künstlerischen Lebensgang bis zum

heutigen Tage Wesentliche des übersichtlicheren Zusammenhanges halber hier gleich angeschlossen werden. Im Jahre 1877 entstanden nacheinander: „Gigantenschlacht" (Galerie Karlsruhe), „Kampf der Lapithen und Centauren", „Die wilde Jagd" als Deckenbild, „Kreuzigung", „Centaurenbilder" (Städelsches Institut Frankfurt), „Modellpause" (Brera, Mailand), „Amazonenschlacht", „Dantes Hölle", „Tilly während der Schlacht bei Wimpfen", „Friedrich der Schöne in der Schlacht bei Ampfing", „Wachtparade in München", „Dogge stehend", „Dogge sitzend" (Pinakothek München), „Dogge vor einem Tisch mit Teller" (Galerie Karlsruhe), „Dogge mit Würsten auf der Nase", „Junges Mädchen mit gefalteten Händen", „Rothaariges Mädchen mit schwarzem Halsband". Gedon, von Hagn, Franz Adam, Lossow u. a. Münchner Künstler von Ruf beglückwünschten den damals doch immerhin noch sehr jugendlichen Künstler zu den mythologischen Bildern in besonders herzlicher Weise. 1879 reiste er zur Pariser Weltausstellung auf ganze 6 Tage; 1884 nach London, um seine Verwandten dortselbst zu besuchen und die dortigen Kunstschätze kennen zu lernen. Es hätte keiner grossen Überwindung bedurft, ihn dauernd an London zu fesseln. Sein Onkel, der Verlagsbuchhändler Nikolaus Trübner, der so etwas beabsichtigt hatte, war aber kurz vorher gestorben. Trübner wohnte in London im Hause seiner verwitweten Tante, und verkehrte viel mit dem Lord Napier of Magdala. Dieser berühmte englische Feldmarschall liegt jetzt in der St. Paulskirche begraben, die der Künstler in jener Zeit mit dem ganzen Strassenleben von Ludgate Hill, wo das Geschäftshaus seines Onkels lag, öfters gemalt hat.

War bereits nach 1879 eine Lähmung in der Produktion Trübners zu spüren, so kam er jetzt, nach seiner Rückkehr aus England in München erst recht auf einen toten Punkt. Auch das Genie versagt, wenn jene Wechselbeziehungen zum Aussen sich nicht einstellen, die allein uns das Bewusstsein verleihen und erhalten, eine Kraft zu sein. Trübner fand es damals amüsanter, Künstlerfeste zu arrangieren und alte Kunst zu sammeln.

Mit besonderer Vorliebe hielt er sich in jenen Sommern in Seefeld am stillen Pilsensee auf, um durch Versenken in die Naturschönheiten sich aus dem Wirrwarr der Kunsttheorien wieder herauszufinden. 1889 reiste er wieder auf einige Tage nach Paris, um die Weltausstellung zu besuchen. — Auf dem Heimweg blieb er fast ein Jahr lang in Heidelberg, malte Landschaften und zeichnete einen wunderlichen Entwurf zu einem grossen Kaiser Wilhelm-Denkmal für Berlin, das er sogar auch zu der Berliner Denkmalkonkurrenz einschickte, nicht ganz ohne die Nebenabsicht, vielleicht noch zur Bildhauerei überzugehen. —

Nebenbei übte er sich täglich mit dem alten pensionierten Universitätsfechtlehrer Fehn in der edeln Fechtkunst, ja er hat sogar ein Fechtbuch ausgearbeitet. Wieder nach München zurückgekehrt, arrangierte er eine Viktor Müller-Ausstellung im Münchener Kunstverein. Auch schrieb er damals seine erste Kampfbroschüre: „Das Kunstverständnis von Heute".

Einen Sommer (1891) malte er auf der Fraueninsel im Chiemsee mit Christian Baer und einen Sommer (1892) in Seeon mit Franz Horadam. Die darauffolgenden Jahre arbeitete er in Ermatingen am Bodensee und auf dem Plättig im Schwarzwald. Dazwischen wurde er von Berlin aus aufgefordert, in der Internationalen am Lehrter Bahnhof eine Kollektivausstellung von Leibl und eigener Werke zu veranstalten. Damit wurde für Leibl ein Erfolg ohnegleichen hervorgerufen.

Es folgt dann 1896 die Übersiedelung nach Frankfurt a. M., allwo, er seine alten Freunde wieder antraf: Hans Thoma, Albert Lang und Wilhelm Steinhausen. Dort lebte auch die Witwe Viktor Müllers mit dem ganzen Nachlass ihres im Jahre 1870 in München verstorbenen Gatten.

Im nahen Cronberg (im Taunus) malte er Landschaften und schrieb 1897 seine zweite Broschüre: „Die Verwirrung der Kunstbegriffe". — Die Sommerszeit in den folgenden Jahren verbrachte er ausser in Cronberg abwechselnd in den Bergen des Odenwaldes, in Amorbach, Lichtenberg, Erbach, Hetzbach und Hemsbach.

Sieben Jahre verblieb er in Frankfurt. Hier entstanden: viele Pferdebilder und Reiterbildnisse, „Adam und Eva", „Badende Susanna", „Im Liebesgarten", „Salome", „Das Urteil des Paris", „Selbstporträt in Rüstung", „Gardekürassiere", „Blick in den Odenwald", „Kloster Amorbach" (Städelsches Institut Frankfurt und städt. Galerie Wiesbaden), Motive aus Lichtenberg, Ansichten von Cronberg, Waldbilder aus Hetzbach, „Aussichtstempel bei Erbach", „Bayerischer Postillon" (Galerie Weimar) und Porträtköpfe im Sonnenlicht. — Im Jahre 1900 erwählte er sich in Alice Auerbach, seiner hochbegabten Schülerin, die Lebensgefährtin. 1903 berief ihn der Grossherzog von Baden an die Akademie in Karlsruhe.

*

Das erzählt uns Trübner in einer jüngst bei Bruno Cassiner in Berlin in der Neuauflage seiner Streitschrift veröffentlichten kurzen Selbstbiographie in Worten; unendlich viel wichtiger und von der denkbar allgemeinsten Tragweite ist es jedoch, was er in seinen Bildern berichtet von der Zeit der Gemeinsamkeit mit Leibl und den übrigen Freunden. Davon wird auf diesen Blättern im späteren Zusammenhange überzeugender gehandelt werden können. Doch soll einiges Tatsächliche den persönlichen Notizen unmittelbar folgen.

So wenig wie Leibl von Courbet „beeinflusst" wurde, so wenig Trübner von Leibl. Kein Mensch, der einigermassen gewöhnt ist, Bilder zu sehen, wird je ein Werk des Einen dem Anderen oder Dritten zuschreiben. Man erkennt jeden von ihnen auf den ersten Blick. Die drei sind selbständige Individualitäten; keiner kann sozusagen in die „Schule" des Anderen eingereiht werden, und die Wirkungen, welche jedesmal vom Älteren auf den Jüngeren hinüberstrahlen, sind nichts weiter, als die organischen, selbstverständlichen, psychischen Vorgänge, die man „Tradition", die man schlechthin „Entwicklung" nennt. Trübner hat Courbet nicht durch Leibl gefunden und gesehen — beider Werke traten vielmehr gleichzeitig vor sein Auge. Er empfing von beiden, in gleicher Weise hochbewunderten Meistern sozusagen wie „aus einem Munde"

den Befehl, das zu tun, wozu er innerlich bereit, nach Anlage und Ausbildung imstande, jedoch infolge seiner unerfahrenen Jugend noch nicht entschlossen war. Wenn er erst von Leibl oder Courbet hätte „bekehrt", von einem falschen Ziel ab- und auf das rechte Ziel hingelenkt werden müssen, so wäre es undenkbar, dass er schon nach zwei Jahren mit dem „Mädchen auf dem Kanapee" eine ihm allein eigentümliche Meisterschaft bewährte. So schnell schiessen die Preussen nicht und die Pfälzer erst recht nicht. Geht man zudem den übrigen Werken von 1871—75 nach, so findet man auch eine vollkommen ausgebildete Methode, die alten Meister für ganz individuelle Formzwecke zu nutzen — für andere Formzwecke als die Leiblschen. Das hext sich keiner in zwei Jahren zurecht.

Leibl, Courbet und die anderen Grössen, die ihm nun in München näher kamen, gaben ihm den Mut zum Entschlusse. Er war ja nie einem falschen Ziele nachgejagt; was er instinktiv wollte, das war alles in der deutschen Formtendenz, seit sie in spezifisch malerische Anschauung eingetreten war, schon bei Grünewald und Altdorfer deutlich erkennbar, und in zerstreuten Ansätzen selbst während der Desorganisation der Überlieferung immer wieder zum Durchbruch gekommen: bei Kobell und Rayski, bei Rohden und Amerling, bei Feuerbach und Canon, bei Thoma und Scholderer, bei Lindenschmit und Diez. Vor allen bei Menzel! An seinem Beispiele lässt sich vielleicht am schärfsten ablesen, um was es sich für Trübner handelte in dem Augenblick, als er sich von den Titanenfäusten Courbets und Leibls an der Hand gepackt fühlte. Erinnern wir uns, wie Menzel noch als ausgereifter Meister der Romantik in die Fusseisen und Wolfsgruben gegangen ist! Dann werden wir verstehen, was es für den zwanzigjährigen Trübner war, als er in Leibl und Courbet, Manet und dann in den durch jene Zeitgenossen hindurch richtiger erfassten alten Meistern die heldenhaften Führer erkannte, die ihn unabhängig machten von dem Zeitgeschmacke und seiner Verderbnis. — Es war doch nicht an dem, dass die Entartung der aus der Romantiker-Dynastie Cornelius-Kaulbach-Piloty entsprossenen, in rapidem Tempo verpöbelten Historien-,

Genre- und Symbolisten-Malerei nur beim grossen Haufen als das „Einzigwahre" gegolten hätte. Alle Welt betete jene ausgemachte Unkunst auf den Knien an, und Vorbeter waren die „Erlauchten des Geistes", die hochgefeierten, weitberühmten „Dichter", Literaten, Professoren, Kritiker und der ganze Rattenkönig „moderner Geistes-Aristokratie", der damals das bejammernswürdige Deutschland um und um wühlte, ein Geziefer, das der alte Goethe schon aus den Mauselöchern des romantischen Ruinengemäuers hervor hatte krabbeln gesehen. Man kann es gar nicht oft genug zitieren, sein Prophetenwort von den täglich erscheinenden Zeitungskritiken und dem dadurch im Publikum bewirkten „Klatsch, der nichts Gesundes aufkommen" lasse, von dem schlechten, grösstenteils negativen, ästhetisierenden und kritisierenden Zeitungswesen, durch das „eine Art Halbkultur in die Massen" komme: „allein dem hervorbringenden Talent ist es ein böser Nebel, ein fallendes Gift, das den Baum der Schöpfungskraft zerstört, vom grünen Schmuck der Blätter bis in das tiefste Mark und die verborgenste Faser." Menzel wurde erst von der Seuche ergriffen, als er schon ein Lebenswerk hinter sich hatte, das für die Unsterblichkeit ausreichte; andere verfielen ihr in sprossender Jugend ehe sie dahin gelangt waren, auf vielversprechende Jugendstreiche eine männliche Tat aus eigener Kraft folgen zu lassen: die Lindenschmit, Diez, Lenbach, Gysis und hundert andere. Feuerbach, Böcklin, Victor Müller, Thoma — möglicherweise, weil sie zu „intellektuell" veranlagt und daher literärischer Suggestion zugänglicher waren, vielleicht auch nur, weil der ganz ordinäre Kampf ums Dasein sie dazu zwang — haben dem populär-romantischen Zeitgeschmack Konzessionen machen und dabei in der bedauerlichsten Weise an ihrer Seele wie an ihrem Werke Schaden leiden müssen. Es ist heute recht billig, auf diese Meister mit Steinen zu schmeissen etwa unter Berufung auf Leibl, Liebermann, Trübner und ein paar andere, die fest geblieben seien, zwei, drei Jahrzehnte allen Spott und Hohn, alle Unfläterei und Verachtung des süssen deutschen Schreib- und Lesegesindels über sich ergehen

liessen, bis ein allgemein nach der Jahrhundertwende erwachendes Bedürfnis nach kultureller Anständigkeit, nach frischer Luft und sauberer Wäsche ihnen gab, was ihnen zukam. Alle dreie waren zufällig nicht darauf angewiesen, von der Hand in den Mund zu leben; zweie von ihnen waren wohlhabender Leute Kinder, Leibl hatte Anschluss an die Pariser Kultur, an das Pariser Mäcenat gefunden und war durch diesen „Auslandserfolg" wenigstens gegen das Äusserste gedeckt — wenn's auch gewiss den Ästheten von Fach und der um die Herrgötter des Tages beim Kegelschieben, Ausstellungenhängen und Tarockdreschen auf Gegenseitigkeit verbrüderten „Künstlerschaft" gegen den Strich ging. Der „Bauer von Aibling" wurde gehasst, weniger weil im Grunde jeder sah, dass er am meisten „konnte", als weil er — niemand brauchte. Er war ein Mensch aus einer anderen Welt, ein Wesen aus anderer, urwüchsigerer Zeit, als das verbourgeoisierte, zünftlerisch organisierte Künstlertum der „Neuzeit". Leibl hätte man viel, hätte man alles zugestanden — mit der Pariser „Grossen Goldenen" in der Schublade war er schliesslich nicht mehr gut zu umgehen, ja er war sogar als Reklameschild für die „Allgemeinheit" zu brauchen — wenn er sich nur gehörig in das Gegenseitigkeitsverhältnis geschickt hätte. Er hat das nie begriffen; er blieb für sich und blieb damit eine Gefahr für die gesinnungstüchtige „Allgemeinheit" einer Künstler-Bourgeoisie, die im Grunde nicht besser und nicht schlechter ist wie jede andere Bourgeoisie auch. Diese Leute ernährten sich, „brachten sich vorwärts" mit genau denselben Mitteln, wie andere kleine Leute auch: und in diesem bourgeoisen Charakter liegt das Besondere, das besonders Kunst- und Kulturwidrige des Zeitalters. Alles übrige war auch in der alten Zeit nicht viel anders; dem Genie gestand der Zeit- und Zunftgenosse niemals ein Sonderrecht zu; es sei denn, dass es ihm von einem mächtigen Beschützer erzwungen ward. Wo nicht, blieb er Einer unter Vielen — wie Dürer in Nürnberg — nur dass diese Vielen auch alle ernstzunehmende Zunftgenossen waren, die ihr Metier konnten, die nichts anderes sein wollten als sie wirklich waren — wackere Maler, Bildner, Goldschmiede, Töpfer

usw. — und die sachliches Kunstwissen, Kunstgewissen, dazu Gildenstolz genug hatten, um anzuerkennen, wenn einer in seinem Fache sonderlich tüchtig war. Nur sollte er sich darob nicht überheben und für „etwas Besseres" geachtet sein wollen. So der Fall gewesen bei Albrecht Dürer, dem Maler zu Nürnberg, dessen überragendes Können von Zunft- und Zeitgenossen willig anerkannt wurde, und der sich in der engeren Heimat nur deshalb unbehaglich fühlte, weil er in Venedig eine höhere Lebenstellung und freiere Auffassung kennen gelernt hatte. Der Künstler als solcher galt dort mehr. So ist es ziemlich geblieben bis ins 19. Jahrhundert hinein, bis zur Auflösung der alten bürgerlichen Ordnung. Die moderne Bourgeoisie warf alle überkommenen Normen und Formen von sich — sie wollte alles eher sein, wie „bürgerlich" und setzte ihren höchsten Ehrgeiz nach echter Emporkömmlingsweise darein, nun in ihren Lebensgepflogenheiten die grossen Herren von ehedem nachzuahmen. — Wer es einigermassen „konnte", der baute, richtete ein, dekorierte sein Haus so, dass es wie eine „schlecht und billig" fabrizierte Kopie eines für viel „grössere Verhältnisse" zugeschnittenen Hausstandes wirkte. Da nun die grossen Herren sehr auf das Alter ihrer Familien, ihres Besitzstandes und ihrer Rechtstitel hielten, so äffte man sie auch darin nach und täuschte gleichzeitig noch alte Stilformen vor — welche, das bestimmte die Mode, die ihrerseits wieder wechselte nach der Willkür der marktbeherrschenden Industriellen. — Die Bourgeoisie verlangte ganz logisch eine Kunst, die dazu passte: billige Nachahmung alter Pracht. Dass die Kunst einem so gearteten Bedarf unverzüglich entsprechen konnte, das ist das unleugenbare Verdienst der Romantik. Sie hatte — ursprünglich getrieben von einer durchaus idealen Begeisterung für die Schöpfungen grosser Vorzeiten — die Künstlerschaft zur Nachahmung erzogen, dabei war die handwerkliche Überlieferung abgeschnitten und infolgedessen das Handwerk schlecht geworden. Heute hat sich's schon wieder gehoben: die Kopisten- und Fälscherkniffe der, ach, so tief herabgesunkenen Romantik reichen aus, um allbereits eine Massenfabrik falscher

„Leibls" in München in irgend einem Winkel üppig gedeihen zu lassen: ein wirklich guter Witz des Schicksals! — Man vermochte nicht einmal mehr, die Alten technisch exakt zu kopieren: man begnügte sich auch hier mit ungefähren Imitationen nach dem Prinzip „billig und schlecht", und die neuen „Michelangelos" und „Rafaels" durften höchstens für klägliche Karikaturen der Originale passieren. Was sie jedoch zu bieten hatten, das war vollkommen das, was man brauchte. Der grösste „Künstler" war der, welcher den schlechten Parvenue-Instinkten der neuen Bourgeoisie am ergebensten schmeichelte. Vielleicht ist es Makart, der beanspruchen darf, als der klassische Repräsentant des bourgeoisen Künstlerbegriffes zu glänzen. Das „Makartbukett" ist jedenfalls das typische Symbol der Kulturepoche. Für den „grössten" Porträtisten galt der, welcher seine Kundschaft am wenigsten künstlerisch-sachlich nahm, und der sie am effektvollsten in eine „höhere Sphäre" hinein taschenspielerte, der Grossbräuern gestattete, sich vor ihren Bildnissen als Dogen zu fühlen. Das passte dann zu der stilvoll gefälschten „Einrichtung". Diese Dinge sind ja oft geschildert und oft verspottet; nicht weniger der fast tragische Umstand, dass die Tendenz, durch welche sich die neuartige Bourgeoisie tatsächlich auszeichnete, dass ihr Drang nach „Bildung", dass ihr wissenschaftlicher Sinn der Kunst schädlich wurde und durch Züchtung einer erzählenden, einer Gedanken- und Tendenzmalerei zur Desorganisation und zur „Verwirrung der Kunstbegriffe" beitrug, schon dadurch, dass er die Sehnsucht nach alten Stilformen wachrief und die Schätzung jener schablonenhaften Tonigkeit, welche man erzielte, indem man die musealen Stücke samt ihrer trüben Patina und samt ihren Übermalungen nur auf ihre dekorative „Stimmung" hin imitierte. Das war die dekorative „Altmeisterlichkeit", die niemals daran dachte, sich so zur Zeit und zur Sache zu stellen, wie die alten Meister sich dazu verhalten hatten, da sie lebten und schufen. Kennzeichnend ist, dass die Maler, welche eine derartige „Altmeisterlichkeit" mit durchschlagendem Erfolge pflagen, vom Wesen der alten Meister gar nichts wussten. Sie richteten die heilloseste Verwirrung in den

musealen Beständen an, nahmen Fälschungen für Originale, verwiesen herrliche Originale in die Rumpelkammern und haben durch tausendfach falsche Bestimmungen, Verrestaurierungen etc. eine derartige Konfusion heraufbeschworen, dass die Kunstwissenschaft heute noch alle Hände voll zu tun hat um einigermassen Ordnung zu schaffen.

*

Das alles ist jetzt allgemein bekannt und durchschaut; niemand bestreitet im Ernste mehr, dass diese nun der Vernichtung anheim gefallene „Richtung" schuld trägt an der Verkennung der Meister, welche, wie Leibl und Trübner, mit den alten Meistern innerlich in Übereinstimmung waren, ja deren Überlieferung unmittelbar und ungebrochen weiterbildeten. Weniger beachtet wird die Tatsache, dass viele der führenden Männer jener unseligen Richtung von Haus aus Talente, sogar ungewöhnliche Talente gewesen sind. Es lag nicht am Können oder Nichtkönnen — sondern an der allgemeinen bourgeoisen Kulturverfälschung. — Des weiteren ist noch nicht genügend aufgehellt wie es kam, dass die „moderne Bewegung", welche doch scheinbar, welche doch ausgesprochenermassen als schärfste Reaktion gegen die falsche Altmeisterlichkeit, gegen die Anekdoten- und Historienmalerei auftrat, dass die nicht augenblicklich eine richtige Orientierung der Produktion und des Geschmackes der Höchstgebildeten gebracht hat. Das Gegenteil ist eingetreten. Das allgemeine, öffentliche Kunsttreiben rückte eher noch weiter ab von den natürlichen Quellen und Wegen. Die „Allerneusten" erdreisteten sich ganz kaltblütig, Leibl als einen total antiquierten „Holbein-Nachahmer" abzutun. Trübner —? Ein Leibl-Imitator! — Marées und Hildebrand? — Klassizistische Formalisten! — Feuerbach? — Ein grössenwahniger Neurastheniker! — Nicht einmal Courbet, Manet, Monet — die doch bahnbrechend gewesen für die von den „Modernen" im engeren Sinne aufgestellten Forderungen der „Naturwahrheit" und des „Freilicht" — nicht einmal die wurden geachtet, ja sie wurden fast ganz wieder vergessen zugunsten kleiner fixer Leute, welche es verstanden hatten aus dem von jenen gegerbten

Leder für sich Riemen zu schneiden: Pariser Koloristen, Pleinairisten und Veristen à la Boldini, Bastien-Lepage, Dagnan-Bouveret; zugunsten der Schotten — die „das Moderne" salonfähig frisierten, und was dergleichen Ware mehr ist. — Kein Zweifel: trotz der einwandfreien Bedeutung einiger führender Persönlichkeiten — Liebermann, Uhde, Habermann, Piglhein, Albert Keller u. a. — brachte der „Sezessionismus" keinen Umschwung im Wesentlichen. Die Ausstellungen wurden gewählter, geschmackvoller, entgegenkommender für junge Talente; aber der Riss in der Tradition wurde eher noch klaffender, die Produktion eher noch willkürlicher als vorher. Der Individualitätskoller, eine Konsequenz des romantischen Geniebegriffes, löste eine wilde Hetze nach „Originalität" aus. Dass eine „Richtung", die unter solcherlei Auspizien gross wurde, sehr schnell erlahmen musste, ist begreiflich. Eine grosse Zahl der Talente, die sie hervorriefen und trugen, war wurzellos, ohne Verbindung mit dem nahrhaften, gewachsenen Boden. Kein Wunder, dass sie vor der Zeit anfingen, zu verdorren, und dass nach und nach auch das weniger scharfsichtige Publikum es unliebsam bemerkte, wenn Maler sich immer noch auf die Vorrechte des „gärenden Mostes" und die, einer übersprudelnden Jugend lächelnd zugebilligten Rodomontaden von der absoluten Selbstherrlichkeit des freien, originalen Individuums beriefen, die ihrem Alter nach längst über dergleichen Jugendeseleien hinaus sein sollten. Auch in der Literatur ging unsere „Moderne Richtung" ja so gar schnell „vor die Hunde", weil sie keinen Anschluss an die Tradition und keine Verbindung mit den nährenden Kräften im tieferen Grund jenseits der kleinen und kleinsten Individualzonen zu finden vermochte. Die ältere Generation der modernen Künstlerbourgeoisie kannte die alten Meister schlecht; die jüngere kannte sie gar nicht. Dagegen war die letzte, allzu kurze Blüte, die unsere deutsche Kunst erlebte, die der frühen Leibl-Zeit, wie die der Marées und Hildebrand, sichtlich bedingt durch die engen Beziehungen ihrer Vertreter zur Überlieferung und durch ein intensives Studium der alten Meister. Man begann mit dem Schlagwort: „l'art pour l'art!" Bald aber musste es

heissen: „l'exposition pour l'exposition!" — Jedenfalls lässt es sich nicht bezweifeln, dass die unsinnige Überproduktion an „Werten" der Malerei und Plastik nach und nach dazu führte, dass das Ausstellen — Selbstzweck ward; ganz besonders für die, welche noch keinen „grossen Namen" hatten. — Für sie kam alles darauf an, sich „einen Namen zu machen". Sie mussten also ausstellen, oft, fortgesetzt ausstellen, und möglichst immer wieder dasselbe ausstellen; ja keine allzugrossen Varianten bringen, damit man sich nach und nach dem Tohuwabohu von Eindrücken, welches das moderne kunstliebende Publikum in sich herumschleppt, einprägt! Man malte also — für die Ausstellung.

Der Endzweck des Malens war nicht eine in sich ausgewuchtete Kunstform, sondern der Effekt, die möglichst auffallende Wirkung auf der Ausstellung. Das wurde jedoch immer schwerer gemacht. Denn wie der traditionsfeindliche Geist der älteren bourgeoisen „Richtung" fortbestand, so auch deren Tendenz, die Durchschnittsmehrheit gegen überragende Einzelne nach Tunlichkeit zu versichern. Der Einzelne bot alles auf, die Allgemeinheit der Gesinnungsgenossen zu überstrahlen; die Allgemeinheit aber trat ihm entgegen, indem sie sich die Festsetzung der Ausstellungsnorm vorbehielt. Die Ausstellung wurde nachgerade als ein Kunstwerk für sich betrachtet und behandelt. Es hat sich eine ungemein verschmitzte, ungemein geschmackvolle Technik des Arrangements herausgebildet, welche aber, weit entfernt, das einzelne Werk, die einzelne Künstlerpersönlichkeit herauszuheben, durchaus auf eine ausgesprochene Gesamtwirkung abzielt. Die Ausstellung als Ganzes soll eine bestimmte „Note", eine gewisse Stimmung, Abtönung, Nuance darstellen. Die Masse der eingereichten Einzelwerke wird gleichsam als eine Palette betrachtet, aus der man die eigentlichen „Einheiten", die „Wände", die „Säle" erst zusammensetzt. Das war nur eine andere, eine humanere Form für die nämliche Tendenz, die auch die älteren Gruppen beseelt hatte: den Abweichenden, der gelegentlich doch auch einmal der Hervorragende sein könnte, unschädlich zu machen.

Weiter: es ist irrig, zu wähnen, die neue Durchschnittsmoderne hätte die Anekdoten- und Tendenzmalerei beseitigt. Trotz des Feldgeschreies „l'art pour l'art" blieb's beim Alten; nur musste sich die Tendenz, die Anekdote dem aktuellen Tagesinteresse anpassen und demgemäss verschieben: vom Historischen zum Naturwissenschaftlichen (d. h. von der tonigen Geschichtsmalerei zum pleinairistischen Naturalismus), vom „gemütvollen" Salon-Bauerntum in's aufreizende Proletariermilieu (vgl. die Tausende von „Armeleutsbildern" mit dem berühmten blauen Strich in der Tünche); von der genrehaften Scherzboldenhaftigkeit in's Karikaturistisch-Groteske; vom Romanhaft-Phantastischen in's Sensationelle. Uhde wurde z. B. nicht wegen des starken malerischen Formgehaltes gefeiert, den er in seinen köstlichen kleinen Bildern und Studien niedergelegt, sondern wegen der sensationellen Wirkung seiner in's Modern-Sozialistische umgedeuteten Christuslegenden. — Es handelte sich also ganz offensichtlich um weiter nichts, als um eine abermalige Mauserung der bereits in zwei Generationen zersetzend wirkenden romantischen Bourgeoisie. Und damit wird denn sogleich die auf den ersten Blick widerspruchsvoll dünkende Tatsache erklärt, dass gleichzeitig mit dem pleinairistischen Naturalismus der stilistische Symbolismus des späteren Böcklin und Thoma, eines Klinger, Stuck und anderer waschechter Romantiker mit Enthusiasmus aufgenommen wurde. Auch aus ihnen wirkte nicht das, was sie an echten künstlerischen Werten boten, sondern das Stoffliche, die dem Zeitgeschmacke interessant, sensationell erscheinende Illusion, die den von Richard Wagner, dem Gotte des Zeitalters, ausgehenden narkotischen Rausch in anderen Schalen, durch andere Sinne den Nerven darbot.

Auf die rationalistische Philosophie der Hegel, Strauss, Darwin war die mehr mystische der Schopenhauer und Nietzsche gefolgt, die nun auch die ihr entsprechende Gedankenmalerei züchtete. Nein, es hatte sich wirklich nichts Wesentliches geändert.

Das verlangte man unter allen Umständen von dem, den man als Künstler bestaunen und — bezahlen sollte: Sensation für die Nerven, Klatsch für Salon und Feuilleton. Die Bourgeoisie hatte keine Achtung

mehr vor dem Künstlerberufe als solchem, konnte sie nicht haben, nachdem jahrzehntelang die gepriesensten „Künstler" sich in der schamlosesten Weise überboten hatten, allen üblen Instinkten des Publikums zu fröhnen — eines Publikums, das sie obendrein noch verachteten! Mit der Loslösung aus den Berufstraditionen, auf die sich früher die zwar bescheidene, aber immerhin würdige Stellung des Künstlers gegründet, war es notwendig geworden, dass der Künstler zuvor einmal nachweise, ob er überhaupt ein „nützliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft" sei. Entweder als Mehrer des Bildungsbesitzes oder als Spassmacher. Der neuen Bourgoisie ersetzte der Künstler, der Literat und dergleichen „Völkchen" mehr so etwa die Hofnarren. Amüsieren, sensationieren — meinethalben sogar durch ganz brüske Mittel — das sollten sie. Dann „hatte man 'was" von ihnen. Am liebsten wurde es gesehen, wenn sie nicht allein mit ihren Werken, sondern auch mit ihrer Person sich in unterhaltender, sensationeller Weise blossstellten. Dadurch bereitete man den Boden für die Spekulationen des skrupellosen, banausischen Teiles des Händlertums, das nun seinerseits dem an dienstwillige Selbsterniedrigung gemach gewöhnten Künstlertum diktierte, was und wie es zu produzieren habe. Der Händler beugte die Kunst definitiv unter die banale Mode. Er beherrschte auch die Reklame — manche literarische einbegriffen — und sorgte dafür, dass ein Künstler, mit dem er grosse Geschäfte machte, auch als ein „wirklich Grosser" geehrt wurde. Das vornehme Mäzenatentum — wie es Leibl noch in Paris genossen — existierte nicht mehr; weder bei Fürsten, die populäre Rücksichten zu nehmen hatten, noch beim Patriziat — das alte vornehme Bürgertum war ja im Aussterben. Da musste ein Schwind, ein Feuerbach, Böcklin, Marées noch froh sein, wenn er einen Schack fand, der das vom grossen Publikum Verschmähte kaufte — weil's billig war. Von den kultivierten Instinkten des vornehmen „Amateurs" hatte auch er keine blasse Ahnung. Er hat nie begriffen, warum man eigentlich auf ihn schalt. Er lebte und starb in der ehrlichen Überzeugung, ein edler Mäzen grössten Stils gewesen zu sein.

In diese „Welt" passte kein Künstler. Wer anständig, wer überhaupt er selbst bleiben wollte, war gezwungen, Goethes Rat zu befolgen und sich irgendwie zu „isolieren", sei es, dass er in eine ländliche Einsiedelei hinaus flüchtete — wie Leibl und Sperl — oder nach Rom — wie Feuerbach, Marées, Hildebrand — oder sich durch eine rabiate Kratzbürstigkeit den Mob vom Leibe hielt — wie Menzel und Liebermann — oder sich in der märchenhaften, verwinkelten und nie zu ergründenden Mannigfaltigkeit von Menschen und Verstecken, die München eben zu — München macht, ein Häuflein „Besonderer" suchte, mit denen sich's in der „Kultur" und dennoch in erträglicher Unberührtheit hausen liess. So hatte es schon der alte Spitzweg gehalten und mancher andere, so hielt's auch nun Trübner mit Thoma, Eisemann, Baiersdorfer, Greif, du Prel und anderen sonderbaren Käuzen. In München geht so etwas; wenn gleich der Bann um Trübner nicht immer dicht hielt. Die Perioden tiefster Depression in seinem Schaffen sind — in seinen Erinnerungen deutet er selber drauf — sichtlich verursacht dadurch, dass er in den Strudel der urgemütlichen Allerweltskünstlergaudi arglos mit hinein gezogen worden war. — Er empfand alsdanm gelegentlich das Bedürfnis, sich ein wenig zu rächen und sich dabei selbst wieder zu erheben über den bourgeoisen Froschpfuhl, woraus denn einzelne stark satirisch gewürzte Improvisationen hervorgingen, die im übrigen recht fremdartig in seinem Gesamtwerke anmuten. Die satirische Karikatur war ja überhaupt die spitzige Waffe, mit welcher echter Künstlerstolz sich Genugtuung verschaffte für zahllose Demütigungen, die ihm bourgeoiser Dünkel zugefügt. Daher die hohe Blüte der karikaturistischen Zeichnung während der ganzen Epoche, vornehmlich in München durch Wilhelm Busch, Steub, Oberländer, Harburger, Hengeler, Th. Th. Heine, Bruno Paul und viele andere immer wieder in neuen Trieben entfaltet.

Kein Hass ist leidenschaftlicher als der, welcher aus unglücklicher Liebe empor gärt. In der Gehässigkeit, welche so mancher gegen Leibl hegte, war etwas von unglücklicher Liebe: der Aiblinger hielt in blühender Pracht das Ideal umschlossen, dem der Favorit der Mode

hatte entsagen müssen, als er sich in der „Gründerzeit" entschied, ein Abgott der Bourgeoisie zu werden. Sein Beispiel entfesselte dann die niedrige Brutalität der kleineren Götter, bei denen der banale Brotneid wohl am meisten wirksam war, wenn sie der von Parteihäuptlingen ausgegebenen Parole folgten und die grössten Meister ihrer Zeit, die Feuerbach, Marées, Leibl, Trübner lautlos zu begraben versuchten.

So hat denn das Verhalten gewisser Parteiführer gegen diese Meister und andere nicht nur diesen, es hat der ganzen deutschen Kunst und Kultur schwer geschadet, am meisten aber dem Bayernlande und vor allem München. Es bestand bis in die 80er, ja 90er Jahre hinein die Möglichkeit, die jetzt überwiegend mit gänzlich wertlosem Ausstellungs-Abhub vollgestopfte „Neuere Pinakothek" zu einem, nein, zu dem Denkmal deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts auszugestalten. Für wenige zehntausend Mark standen die grössten Meisterwerke Feuerbachs, Leibls, Trübners und ihrer Kreise, Marées und der zu Anfang der 70er Jahre blühenden Münchener Jugend (Diez, von Hagn, Lindenschmit, E. Zimmermann, Gysis, Wenglein, Haider, Defregger, G. Max, Habermann, Keller, Harburger und ein Dutzend andere, die damals unverstanden ihr Allerbestes gemacht haben) zur Verfügung, dazu der junge Thoma und sein Frankfurter Kreis (Scholderer, Burnitz, Eyssen), der junge Liebermann, der damals in Berlin noch ein Geächteter war, etc. Die geschilderten Umstände und Persönlichkeiten haben das verhindert. Der rein ziffernmässige Entgang beläuft sich für den bayerischen Staat auf Millionen, wenn man nur die heutigen Preise für Leibl etc. zugrunde legt, von den zukünftigen gar nicht zu reden. Doch der ziffernmässige Verlust ist eine Bagatelle gegenüber der ungeheuerlichen Schädigung, dass nicht München das hehrste Wallfahrtsziel für alle die in sich schliesst, welche deutsche Kunst suchen, sondern Berlin, und nächst Berlin Hamburg. Ja selbst diesen grösseren materiellen Schaden muss man noch gering anschlagen gegenüber der grauenhaften Rückwirkung der skandalösen Galerieverhältnisse auf die doch in München heranwachsende Produktion.

Es muss dieser schmerzlichen Geschehnisse hier gedacht werden, nicht um unnütz zu protestieren gegen Zustände, die der Vergangenheit angehören, sondern um die sonst verwunderliche Tatsache einigermassen zu erklären, dass bei Trübner — wie bei Leibl u. a. auch — die Schaffenslust schier ein Jahrzehnt lang ganz entschlafen war und dass eine Periode der Unfruchtbarkeit sich zwischen sein glanzvolles, kostbarste Schätze deutscher Formgewalt umschliessendes Jugendwerk und eine zweite Schaffensepoche einschiebt, die erst in den 90 er Jahren zögernd im Landschaftlichen aufdämmert, dann aber unter zuerst befremdenden, brutalen Erruptionen vehement durchbricht und in einzelnen Reiterbildnissen wie in den Hemsbacher Landschaften zu einem ganz neuen Stil führt. In diesem neuen Stil erkennt man zunächst den jungen Trübner von anno 1872—1879 nicht wieder. Wenn die Kunstgelehrten in etlichen Jahrhunderten keine Dokumente über ihn finden, dann werden sie ganz sicher von zwei Meistern mit dem Namen Wilhelm Trübner sprechen und werden Doktordissertationen darüber schreiben, ob der jüngere Trübner ein Sohn des Älteren gewesen oder bloss ein Neffe, oder ob er gar nichts mit ihm zu tun gehabt. Es ist zu vermuten, dass die letztere Ansicht siegen wird: so verschieden ist der Trübner, welcher im ersten Dezennium des 20. Jahrhunderts „blühte" und der deutschen Jugend neue Bahnen in die Zukunft auftat, von jenem anderen, der 1870—1880 „blühte", der ganz sicherlich bereits ein gereifter Meister bei würdigen Jahren gewesen sein musste, sonst hätte er unmöglich dergestalt Abschliessendes geben können.

Wie wäre eine derart tief klaffende Divergenz in zwei Richtungen bei einem und demselben entschieden traditionell-konservativ gerichteten Charakter erklärlich, wenn nicht durch äussere Schicksale? Die künstlerische Schaffenskraft bedarf als eines unerlässlichen Anreizes der Wechselwirkung mit der Aussenwelt — die darum noch lange keine Anerkennung zu sein braucht. Heftige Bekämpfung tuts öfters auch; Courbets strotzendes Kraftgenie schwamm wahrhaft wollüstig auf den wild gischtenden Wogen der Empörung, zu der er den Entenpfuhl der Pariser

Bourgeoisie aufgepeitscht. Doch vor eisigem Schweigen verstummt endlich das forscheste Temperament. Es ist erschütternd in einzelnen Zügen aus den Lebenserfahrungen der einzelnen Meister die grausige Tragik ihres Geschickes abzulesen. Einen weiss Trübner noch zu erzählen. Als er seinen Freund Carl Schuch in Wien in der Irrenanstalt besuchte, kurz vor dessen frühem Ende, da erging sich der Kranke in seinen Delirien in der Vorstellung, ein grosser Meister zu sein. „Ich bin der grösste Künstler Wiens!" — so rief er einmal übers anderemal, und seine Angehörigen, seine eigene Gattin sogar mussten verstohlen lachen über diese „Wahnidee". Aber dieser „arme Narr" hatte recht! Er war in jener Zeit der grösste Künstler Wiens. Keiner unter allen Tagesgötzen war würdig ihm die Schuhriemen aufzulösen! — In dieser Episode, voll tiefer tragischer Ironie kommt uns die ganze Bitternis zum Bewusstsein, welche diese Meister erdulden mussten. Auch Trübner empfing sein gerüttelt Mass. Er war durch seine gute Erziehung am „Vorwärtskommen" gehindert; er konnte sich nie dazu entschliessen, die öffentliche Meinung einmal gehörig vor den Bauch zu treten — das einzige Mittel, im bourgeoisen Zeitalter Aufmerksamkeit zu erregen und „berühmt" zu werden. — Für seinen Ruhm kam die Zeit erst, als ein anderes Geschlecht mit ganz anderen Kultur- und Gesellschaftsbedürfnissen auftrat, das in dem Künstler keinen Hanswursten, im Maler keinen Pinselequilibristen mehr sah. Trübner war zäh genug geartet, das abwarten zu können, indes von seinen alten Freunden einer nach dem anderen von dem Ideale der Jugend abfiel. Zuletzt der Freund, dem er so sehr viel, nächst Leibl am meisten verdankte: Hans Thoma. O Tücke des Schicksals! Das Geschlecht von 1870 erschien auf der Plattform und konstituierte sich in einer ganz neuen, in sich selbst künstlerischen Kritik, in einer Amateurschaft vornehmer Art, ja sogar in einem kultivirteren Händlertum, gerade in dem Augenblicke als Hans Thoma die Geduld verloren hatte und von der rein malerischen Qualität zur literarisch-symbolistischen Illustration abgeschwenkt war. Er, der Jahrzehnte tapfer durchgehalten in bitterster Verkennung und Armut,

hatte das Unglück schliesslich den Stern, dem er so lange treu gefolgt, zu verlassen und zwar in der Stunde, da unter diesem Stern gerade das Heil erscheinen sollte. Dem Thoma der 70er Jahre dankt Trübner aber die Einführung in das Wesen und Wollen Courbets und damit den Anschluss an die grosse französische Tradition just an der Stelle, wo sie ihm am meisten geben konnte ohne ihm etwas von seinem Eigensten zu nehmen. Es gibt Bilder von Thoma aus den ersten 70er Jahren, die man auf den ersten Blick für Courbets halten könnte; aber es gibt keines von Trübner, das auch nur eine Sekunde den Gedanken an den Pinselschlag oder an die Palette des Titanen von Ornans denken liesse. Das ist bezeichnend für die Beiden. Es hat auch seinen ganz einfachen Grund. Thoma war zwar von Haus aus ein ausserordentlicher, doch ein wesentlich zeichnerisch empfindender Künstlergeist gewesen, als er durch Scholderer und Victor Müller zu Courbet geführt wurde. Was er dann an spezifisch malerischen Mitteln gewann und in herrlichen Landschaften, in grosszügigen Figurenbildern verwertete, das hatte er sich erst unter dem Eindrucke der Courbetschen Werke angeeignet.*) Trübner hingegen, der dem älteren Meister bis heute dankbar ergeben blieb, war von Haus aus malerisch veranlagt und erzogen. Er besass schon gewisse Grundlagen aus der ihm von Feuerbach und Canon

*) Die höchst wichtigen Beziehungen, welche Thoma durch seine Frankfurter Freunde zu den Parisern gewonnen und dann seinen Münchner Genossen vermittelt hat, sind erst neuerdings durch Weizsäcker klargestellt worden („Kunst und Künstler". V. Jahrg. S. 468 ff.) Victor Müller war schon 1849 in Paris bei Couture; 1858 war Courbet in Frankfurt und teilte Victor Müllers Atelier. Peter Burnitz und Karl Hausmann hatten schon früher in Paris und Fontainebleau gearbeitet. Otto Scholderer, 1868—70 bereits zum zweiten Male in Paris, gehörte zu den Intimen des Manet-Kreises. Auf dem „Atelier aux Batignolles" von Fantin-Latour, das Manet an der Staffelei, umgeben von seinen Freunden darstellt, steht Scholderer ganz vorn, gleich hinter dem sitzenden Manet, diesem im persönlichen Typ auffallend ähnlich. Neben ihm Monet, Renoir, Bazille, Zola u. a. (Abgeb. in Springers Handb. d. Kunstgesch. III. Aufl. ed Osborn V. S. 263.) So erklärt es sich, dass es Thoma gewesen, der die erste Kunde von Manet in die Kreise der Münchner brachte. Leibl hat Manet bekanntlich ignoriert. Dagegen scheint W. von Lindenschmit eine zeitlang mit Scholderer auf Manets Spuren nicht ohne Glück gewandelt zu sein.

vermittelten Tradition. Courbet hat Thoma erst zum Maler gemacht, Trübner hat er nur als Maler gestärkt.

Als sie 1872 zu München in einem Atelier arbeiteten, malte Trübner seine „Raufende Buben" und Thoma die seinen*) nach denselben Modellen. Aus dem Bilde Thomas ist Courbet nicht wegzudenken; in dem Trübnerschen Bilde ist keine Spur davon. Es hat einen ganz anderen Rhythmus. Das ist typisch für die beiderseitigen Relationen zu Courbet. Und wenn sie so beisammensassen, dann plauderte Thoma in seiner beschaulich-anschaulichen Art von Manet und was er durch Scholderer von jenem gehört hatte.**) Das „Dejeuner sur l'herbe" hatte Trübner 1869 schon gesehen. Diese beiden Umstände sind es allein, welche das Wunder von 1872, das „Mädchen auf dem Kanapee" der Nationalgalerie, einigermassen begreiflich machen. Bei der Arbeit am „Liebespaar" und dem „Landwehroffizier" von 1873, an den „Dragoner-Einjährigen" von 1875, an der „Dame in Braun", an der „Dame in blauem Hut" haben Thomas Erzählungen von Manet sicherlich in Trübners Ohren nachgeklungen. Deshalb war er doppelt und dreimal so „sachlich". Denn wenn er etwas von Courbet hatte, so wars die Bestärkung im Absolut-Malerischen, und wenn er etwas von Manet hatte, dann wars die Bestärkung in der Sachlichkeit.

Eine unmittelbare Einwirkung Courbets in der Form, im Pinselstrich, in der Palette entdecken wir nur in den Wild-Stilleben von 1873.

*) Jahrh.-Austell. Bd. I Nr. 1756.

**) Thoma erzählt in seinen Lebens-Erinnerungen („Süddeutsche Monatshefte" I. 1904 S. 683): „Im Frühling 1868 ging ich mit Scholderer nach Paris. Im Louvre sah ich zum erstenmal grosse Kunst und alles Düsseldorferische war verschwunden, ich wusste nun, dass ich im tiefsten Grund meiner Seele recht habe. — Auch die neuere französische Malerei in ihrer Kühnheit und Freiheit sprach sehr zu mir, besonders Delacroix. Intim berührten mich Millet, Rousseau, Corot usw. Vor allem aber zog mich der stürmisch revolutionäre Courbet an — was auch wohl erklärlich ist nach der dumpfigen Malluft, in der ich in Düsseldorf mich zwei Jahre befunden habe. Courbet hatte eine eigene grosse Ausstellung, ich habe ihn auch im Atelier besucht, da er Scholderer von Frankfurt her kannte, wo ja Courbet einige Zeit lebte." Seine und Scholderers Beziehungen zu Manet werden von ihm nicht erwähnt.

Sie setzen — abgesehen von den Holländern — die Courbetschen Stilleben der Internationalen von 1869 voraus, jedoch gesehen durch köstliche Stücke von Thoma, wie etwa dessen „Hahn und Hühner" von 1870.*) Auch an Courbets „Uhu ein Reh anschneidend" (in der Nationalgalerie) wird man gemahnt.

Seltsam hat es sich gefügt, dass Thoma auch beim Einsetzen der sogen. zweiten Schaffensperiode Trübners eine Rolle als Berater und stiller Förderer spielen sollte. Er hat schon das rein äusserliche Verdienst, die Berufung nach Frankfurt veranlasst zu haben, die Trübner aus seiner Münchner Verbitterung heraus in frisches Erdreich versetzte. Durch Thoma kam Trübner in den „Cronberger Kreis" im nahen Taunus, dessen ehrwürdiges Haupt, der alte Burger, damals noch lebte, und wo in der grünen lichten Stille der Wiesengründe nicht allein die von Hausmann, Burnitz, Eyssen, Scholderer vermittelten reichen Traditionen von Fontainebleau fortwirkten, sondern auch ältere deutsche Überlieferungen, die über den zuweilen fast an Watteaus zauberische Farbe streifenden Burger, über Jakob Fürchtegott Dielmann auf die noch mit den Holländern zusammenhängende Landschafterei des 18. Jahrhunderts zurückgingen. Es ist charakteristisch für Trübner, dass er durch andere immer auf sich selbst gebracht wird. „Anregungen" sind ihm stets mehr dadurch wertvoll geworden, dass sie ein Stück seiner eigenen Persönlichkeit in bewusste Aktivität versetzten, als durch Vermittelung von Formprinzipien. Die Cronberger führten ihn nicht auf ihre Tradition, sondern auf die seinige. Er ging in seine Heimatberge, in den Odenwald, und erschöpfte die Träume seiner Jugend in einer Fülle neuer Gesichte.

So lenkt unsere Betrachtung in zyklischer Kurve zurück zu dem stillen Waldlande, zu den dunklen Quellen und zu den unbegrenzten Lichtern, von denen sie ausgegangen ist.

*) Jahrh.-Ausst. Bd. I Nr. 1753.

IV. Trübners malerische Form

„Es ist ein unbekanntes Gesetzliches im Objekt, welches dem unbekannten Gesetzlichen im Subjekt entspricht." Goethe.

Er musste fast sechzig Jahre alt werden, bis man erkannte, dass er in der Weltgeschichte der Malerei eine Stellung habe — und welche. Erst verdeckte der Wust übler Modemache sein Werk — wie das jedes anständigen Künstlers im Europa der Gründerzeit — und dann, als eine Wandlung der Geister zum Aufsuchen der echten Meister antrieb, fiel Trübner dem Klassifizierungsbedürfnis der deutschen Wissenschaftlichkeit zum Opfer: man erkannte ihn an als Meister, aber man stellte ihn in die zweite Reihe. Als „Leibl-Schüler", „Leibl-Jünger", bestenfalles als Erster im „Leibl-Kreis" hielt er seinen Einzug in die kleine Schar der Unsterblichen unter Deutschlands neueren Bildnern. Erst die Berliner Jahrhundert-Ausstellung hat uns belehrt, dass Trübner nicht so ohne weiteres hinter Leibl rubriziert werden darf. — Das hat Hugo von Tschudi in seinem klassischen, knappen Resumé, das er der offiziellen Publikation der Jahrhundert-Ausstellung*) als Einleitung vorausschickte, festgelegt in den Worten: „Er hat sowohl die Einflüsse Leibls wie diejenigen Courbets — zu einer persönlichen starken Note verarbeitet. Gerade bei ihm sieht man, was man von den Franzosen lernen konnte, die dekorative Wirkung, die lückenlose Tonfolge, den sonoren Klang der Farbe und was Leibl nicht gelernt hat. Erstaunlich ist, welche Fülle reifer Werke der junge Künstler zwischen seinem zwanzigsten

*) Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775—1875 in der K. Nationalgalerie Berlin 1906. München, Bruckmann 1906. S. XXXIV.

und fünfundzwanzigsten Jahre geschaffen hat — noch erstaunlicher aber, dass sich damals in Deutschland kein Mensch, geschweige denn ein Galeriedirektor um diese Sachen kümmerte." — Tschudi hätte als das vielleicht Allererstaunlichste noch hinzufügen können, dass in den Geschichtsbüchern selbst hochberühmter Kunsthistoriker von Trübner kaum oder nur nebenbei als einem „Naturalisten" minderen Ranges die Rede war. Freilich hatte Muther das in Etwas gut gemacht, aber erst in der Entwicklungsgeschichte Meier-Graefes ward dem Meister die Stelle im Gesamtbilde zeitgenössischer Kunst, die ihm als einem Vollbürtigen neben den Erstgeborenen gebührt. Ihn bestätigte Franz Dülberg, der in seinem kritischen Überblick über die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung*) sagte: „Der lauteste Farbenjubel, der aus irgend einer Ecke der Ausstellung ertönte, drang aus dem Raume Wilhelm Trübners zu uns. Aus glänzenden breiten Flecken und Flächen. Trübner ist eigentlich der einzige starke Künstler, der das neue Deutsche Reich in seinem Schaffen akzeptiert hat. Etwas Bismarckisches ist in seiner Kunst. Die Robustheit des Lebens, die Überlegenheit der Natur über den Künstler ist es, was er besingt. — — In Weiterbildung des von Leibl, — — am stärksten in den „Dachauerinnen" gegebenen Beispiels, schafft er eine Art Mosaik aus meist sich der Quadratform nähernden, durch senkrechtes Herunterstreichen und Ausdrücken des Pinsels hingesetzten einzelnen Farbkörpern — eine Art staccato der Malerei." — Ja, er verdankt Leibl unermesslich viel; allein so gewiss die Tatsache ist, dass er von Haus aus auch Landschafter und Stillebenmaler war, so gewiss musste er eines Tages von Leibls Bahn abbiegen. Ein Landschafter von Instinkt konnte die in Leibls vollendetsten Meisterwerken sich ereignende Wiederauferstehung der mehr zeichnerischen Form Holbeins unmöglich miterleben. Man denke sich doch Leibls Kirchenbild oder die göttlichen Trümmer des Wildschützen-Stückes mitten hineingestellt in unsere Auslese Trübnerscher Schöpfungen! Würde da nicht selbst ein blödes Auge spüren, wie sich beide Meister fern

*) Zeitschrift f. bild. Kunst 1906. S. 267, 268.

getreten, dass sie schliesslich gegeneinander stehen wie zwei Welten? Der junge, blutjunge Trübner handelte gross, als er sich mit inniger Ehrfurcht dem älteren, schon Meister gewordenen Leibl hingab, der nicht nur einer der Grössten seiner Zeit, sondern aller Zeiten gewesen ist. Jedoch der gereifte Trübner handelte noch grösser, als er dem Bunde mit dem angebeteten Führer entsagte — sicherlich nicht ohne schwere innere Kämpfe —, um die seiner Seele eingeborene Form zu entfalten, eine Form, die im Reifwerden um ebensoviel malerischer wurde, als die Leibls mit der zeichnerischen Anschauung sich erfüllte, die den Formkanon der alten deutschen Malerei geregelt hatte.

Um die Mitte der 70er Jahre fasst das Werk beider alles in sich, was unsere malerische Überlieferung ausmacht. Leibl geht in die Einsamkeit, um aus der ungeheuren Fülle seiner Vorstellungswelt ein Werk um das andere zu schöpfen, in dem sie sich immer und immer wieder neu vollendet; Trübner, der feurige Reitersmann, drückt seinem Ross die Sporen in die Flanken und sprengt hinaus in die Weite. Obgleich nur ein Jahrzehnt jünger, ist er doch der Sohn einer neuen Generation. Er war Landschafter und fühlte Kräfte, welche innerhalb der Leiblschen Form noch nicht aufbauend gebändigt waren. Es zog ihn mit brennender Begier hinaus. Leibl war immer innerhalb der „vier Wände" geblieben. Fast alle seine Bilder haben Interieurlicht, wie auch die seines Freundes Courbet. Die neue Generation wollte rückhaltlos die Fülle allen Lichtes fassen und in den wiedergefundenen malerischen Formaufbau bannen. Die Landschafter-Instinkte begehrten auf; Landschafter wagten den ersten Schritt: Trübner und Schuch. Wie in Frankreich auf Manet ein Monet kommen musste, so bei uns auf Leibl ein Trübner. — Es ist schon öfters auf diesen Parallelismus hingezeigt worden, u. a. auch von Meier-Graefe.*) Und wenn man, unvoreingenommen nur das Grundsätzliche im Auge haltend, den Wegespuren beider Paare folgt, so findet man wirklich ganz erstaunliche Übereinstimmungen, die weit hinaus gehen über jene Sorte mehr geistreich und

*) Entwicklungsgeschichte der mod. Kunst. II. S. 504. ff.

kennerhaft klingender als ernst zu nehmender Parallelsetzungen, die neuerdings zum unerlässlichen Apparate kunstbeschreibender Zünftler gehören.

Der Parallelismus besteht weniger in den Wechselbeziehungen zwischen den Werken beider Meisterpaare, als vielmehr in der Art und Weise, wie sie an der Tradition fortbilden, wie bei beiden Paaren der Ältere tief in das Becken der alten Kunst hinein- und zurücklangt, der Jüngere, zuerst an der festen Hand des Älteren, mit grösserer Entschiedenheit voranschreitet. Zunächst Leibl und Manet: Wer noch kein Bild von einem der beiden gesehen, jedoch viel gelesen und gehört hat von blutrünstigen Kunst-Sansculotten und himmelstürmenden Revoluzzern, den wird eine an bleiches Entsetzen heranreichende Enttäuschung befallen, wenn er diejenigen Schöpfungen erschaut, welche ihrer frühen Reife, also gerade dem Lebensalter, in dem der junge Mann sich am umstürzlerischsten zu gebärden liebt, entstammen. Man denke an die Manets der Sammlung Faure! Bei Gott: welche Tradition hat dieser Mensch denn zerrissen, den die „öffentliche Meinung" nicht nur des Frevels gegen die gute Kunst und den guten Geschmack, sondern gar eines Verbrechens wieder die sittliche Weltordnung mit tausend plärrenden Mäulern und tausend knarrenden Federn bezichtigte? Dieser, der im „Bon Bock" auftritt, als ob die Malerei seit Frans Hals gar keine Ablenkung von den organischen Prinzipien erfahren hätte, die dieser grosse Niederländer einst zur Vollkommenheit verwirklicht; der Velasquez nicht nur kopierte, sondern die von ihm und dem anderen grossen Spaniolen, Franz Goya, zur höchsten Intensität gesteigerte Rhythmik der farbigen Fläche in seinem „Absinthtrinker", im „Lesenden Mann", im „Spanischen Sänger" wieder aufnahm, so als ob nichts geschehen wäre; der selbst in den zügellosen Triumphen, welche die aus allen tonigen Dunkelheiten entschleierte Lokalfarbe in seinen Stilleben feiert, nichts anderes tat und nichts anderes wollte, als der Delfter Vermeer, als Chardin auch schon getan und auch schon gewollt? — Es ist wahr: wir können es genauest verfolgen, wie aus dem frühen,

tonigen Manet der spätere, befreite Genius der farbigen Unmittelbarkeit organisch sich entwickelt, gleichsam wie aus dem dunklen Gehäuse der Puppe der lichte, farbenfunkelnde Falter erwächst. Der Manet, der in dem Kriegsjahre 1870/71, das ihn, zugleich mit Leibl, aus seinem wohltemperierten Pariser Atelier hinausstiess in die unbändige Sonne des französischen Flachlandes, nach Rueil in das Landhaus seines Freundes de Nittis ging, dieser umgewandelte Manet, der die „Nana" von 1875, das „Stiergefecht", die „Rue de Berne" die grossen Bildnisse wie die „Eve Gonzales" und alle die anderen Bilder malte, von denen eine oberflächliche „Geschichtschreibung" eine „neue Kunst" herdatiert, nämlich den „Pleinairismus", er ist in seines Wesens Wesen ganz derselbe Manet, der er vorher gewesen. Nur ein Gradunterschied, keine Wesenswandlung kann hier obwalten — schon allein aus dem Grunde, weil es in der Kunst ebensowenig unorganische Sprünge gibt als in der Natur — oder sonstwo im Weltgeschehen. Das Unorganische ist immer auch das Unkünstlerische, wie es das Unnatürliche ist. Das zu sagen, das zu zeigen an unsterblichen Vorhildern, das tut not gerade in einer Zeit, da eine aberwitzige Adoration des „Nochnie-dagewesenen" und eine kindische Originalitätssucht Köpfe und Sinne verwirrt. Es war die gesteigerte Intensität des Erlebnisses, es war ein glühenderes Empfinden, ein tieferes Erschauern vor der Natur, ein erfüllenderes Erschauern der vor der Natur in seinem Innern sich ereignenden Geschehnisse, das ihn naturnotwendig zwang, seine aus der Tradition erworbenen Ausdrucksmittel zu verstärken, d. h. jede kleinste Zelle seiner Bildorganismen stärker mit Licht zu „laden". Das Mittel aber, wodurch der Maler die Lichtwirkung gibt, ist die Farbe; die „Zelle" des malerischen Organismus aber ist die Fläche. Manet musste immer lichter und zugleich immer flächiger werden, wenn er mit seinen Ausdrucksmitteln den geheimnisvollen Erscheinungen auf dem Fusse folgen wollte, die in ihm immer glutvoller, immer trunkener aufstiegen, je inbrünstiger er sich der „Natur" hingab, d. h. je tiefer er eintauchte in die rhythmische Harmonie, die wir „Natur" nennen und die zu dem bildnerischen

Genius unmittelbar redet durch den licht- und glutgeborenen Rhythmus der Farbe — wie Gott zu Mose sprach aus dem feurigen Busch.

Ist denn nun diese Steigerung im Schauen Manets, welche die „moderne Schule" in der europäischen Malerei zur Folge hatte, ist vielleicht die etwas Neues? — Mit nichten! Seit Rembrandt, seit Velasquez, seit Frans Hals die Malerei endgültig lösten aus dem letzten Nachwirken ihrer ehemaligen Gebundenheit an die Architektur und sie zu einer unmittelbaren Ausdrucksform innerer Harmonieerlebnisse erhoben — so wie einst in der Urzeit einmal mythische Genies die Poesie aus der Gebundenheit an die Musik lösten — seitdem war jede schöpferische Tat im Reiche der neuen, der „absoluten" Malerei eine ebensolche Steigerung wie die, welche wir bei Manet bewundernd miterleben; wo sich nur immer das Bedürfnis einstellte, die immer wieder aus der Zeit architektonisch-dekorativer Gebundenheit gleichsam atavistisch wiederkehrenden Schemata willkürlicher „Tonigkeit" abzustreifen und, Herz an Herz mit dem Innersten der Natur, das grosse Erleben rein zu gestalten, da ging der Zug immer und immer nach Bereicherung der Flächenorganisation und nach stärkerer Bewertung der Fläche mit Licht, nach intensiverer Materialisierung des Lichtes in der Farbe. Schon Tschudi hat in seinem Essay über Manet auf den Berliner Karl Blechen hingewiesen, als welcher auf diesem Wege schon ganz Ähnliches erreicht wie Manet. Inzwischen haben unsere Retrospektiven noch viel überraschendere Parallelerscheinungen gerade in Deutschland aufgedeckt bei W. v. Kobell, Ferd. v. Rayski, Ph. Foltz („Kronprinz Max auf der Alm") und vor allem bei Feuerbach, der in den beiden Frühlingsbildern von 1868, welche Frauen in der Zeittracht in voller Freilichtumgebung zeigen, ganz auffallend mit dem Manet des „Dejeuner sur l'herbe" konvergiert, in zahlreichen Entwürfen sogar in der Art und Weise, wie er Figuren zu grünem Laubwerk vor kalter Luft angibt, an das Bild der Demarsy streift. Kein Wunder! — Feuerbach*) und Manet waren fast

*) Über Feuerbach und Couture vergl. Hermann Uhde-Bernays, Münch. Jahrb. d. bild. K. 1907. I.

gleichzeitig im Atelier Coutures. Wer das aus dieser Zeit (1856) stammende Porträt Prousts mit Köpfen von Feuerbach vergleicht, der wird finden, dass sie in der Art und Weise, wie sie über ihren Lehrer Couture hinausgingen, manches gemeinsam haben. Wir haben aber gesehen, dass eben dieser Feuerbach derjenige gewesen ist, der dem aufdämmernden Genius Jung-Trübners die erste Orientierung gab.

In der Tat ist das angeblich von Manet „aufgebrachte" Prinzip des „Impressionismus" schon längst vor ihm angewandt worden — nämlich immer dann, wenn einer sich den Mut fasste, die tonigen Schemata zu vergessen und rückhaltlos seiner Anschauung zu folgen. Das Prinzip geht durch die ganze „absolute Malerei" seit ihren Uranfängen — eben weil es das Grundprinzip dieser Kunst ist. Manets Tat war also nicht ein Umsturz der Tradition, sondern ganz im Gegenteil: eine Wiederaufrichtung der grossen Überlieferung. Er wirkte als „Revolutionär" auf seine Zeitgenossen lediglich deshalb, weil er der in konventioneller Tonigkeit erstarrten offiziellen „Kunst" seiner Zeit — die überhaupt keine Tradition hatte, sondern, wie bei uns, eine auf äusserlichen Effekt berechnete, imitatorische Virtuosenmache war — die echte, wahrhaftige Tradition entgegenstellte. Er hätte dies nun freilich nicht vermocht, wenn diese Tradition nicht noch lebendig gewesen wäre, nicht fortzeugend unter der trügerisch gleissenden Firnisschicht der Modemache durch grosse schöpferische Ingenien und Schulen gepflegt und weitergebildet worden wäre: Goya, Constable, Géricault, Delacroix, Daumier, Millet, Corot, Courbet. Er wirkte als die grosse, durchschlagende Affiche dieser bestehenden Tradition, und das deshalb, weil diese Tradition in seinem Werke so weit fortgeführt war, dass die Differenz zwischen ihm und den alten Meistern gleicher Richtung auch blöderen Augen auffiel und also als etwas Erschreckend-Neues aufgefasst wurde. Von ihm aus fiel dann erst das Licht nach rückwärts und erhellte die Gipfel der Entwicklung bis ganz zurück. Es kann demnach bei ernsthafter und künstlerischer Betrachtung vom „Impressionismus" als einer von Manet erst ausgeheckten, spezifisch „neuen"

Kunst nicht gesprochen werden — das Schlagwort soll ja auch von einem Witzbold in Kurs gesetzt worden sein.

Also auch nicht von einem „Neo-Impressionismus". Claude Monet, der als der „Vater" dieser angeblich noch neueren „Richtung" gilt, hat nichts getan — und deshalb ist er ein wahrer Künstler —, als die Tradition aus den Händen Manets zu übernehmen und nun seinerseits weiterzuführen. Th. Duret hat es aus Monets eigenem Munde gehört, wie ihn die Ausstellung Manets von 1863 „tief erschüttert" und mit einem Ruck aus der Konvention herausgerissen habe. Es ist ein ähnliches Erlebnis wie das, welches Trübner hatte, als er Leibl kennen lernte. Er sah mit einem Schlage, dass das willkürliche „claireobscure" des „altmeisterlichen" Virtuosentums alles eher war als im Sinne der alten Meister, dass die Schatten, durch die man es fabrizierte, gar keinem inneren Erlebnis entsprangen, sondern aus träger Gewöhnung an ein starres dekoratives Schema hineingemokelt wurden. Das war ein Schlag mitten ins Gesicht jedes grossen Alten; denn nichts ist offensichtlicher, als dass alle Grossen der absoluten Malerei einen willkürlichen, lichtlosen Schatten und Halbschatten gemieden haben wie die Pest. Sintemalen das absolute malerische Kunstwerk sich in einer vollkommenen Lichtrhythmik verwirklicht, und niemals anders, so war es das Streben aller, das Licht durchzuführen als Mittel der Artikulation so weit es nur reichen wollte, so weit ihre Palette das farbige Substrat dafür hergab. Die tiefste Dunkelheit — das Schwarz miteingeschlossen — konnte nichts sein als die tiefste Lichtstufe, musste also Farbe sein, so farbig als nur irgend möglich. Es ist ganz seltsam, wie Monet und Trübner, nachdem sie so das Wesen der Tradition jener an Manets, dieser an Leibls Hand verstanden hatten, sofort am rechten Punkte einsetzten. Wenn man von einem äussersten Werke des Meisters, der seit Rembrandt die absolute Malerei am weitesten voran geführt hatte, wenn man von einer der kühnsten Skizzen Constables aus auf die Monets blickt, die als seine stärksten Zeugen auftreten, so hat man das deutliche Gefühl: das musste so kommen! Es

musste ganz besonders so kommen, wenn ein Franzose den Constable aufgriff und fortbildete nach der rhythmischen Gesetzmässigkeit seiner Rasse und in rückhaltloser Hingabe an die Erlebnisse, welche ihm aus der Atmosphäre seiner Heimat in die Seele drangen. Es ist das urfranzösische Temperament, das ihn — wie übrigens auch Pissarro und Sisley — endlich hinriss, den immerhin noch breiten Pinselstrich Manets zu beflügeln. Nachdem ihnen die inneren Augen aufgegangen und ihnen nun unermessliche Wonnen und Wunder aus den alleralltäglichsten Dingen, aus den Strassen von Paris, aus den Wassern der Seine, aus den flachen Feldern und den felsigen Küsten aufstiegen, da hielt es sie nicht mehr, sie mussten mit eiligeren Takten den sich unaufhörlich drängenden Erlebnissen auf den Fersen bleiben. Der Pinselstrich wird immer kürzer abgesetzt, er wird endlich zum Punkt. Und jeder Punkt ein Lichtkörper. Daraus formulierte dann schliesslich Seurat die Theorie der Teilung, den Pointillismus, der die ungebrochenen Farben des Spektrums unvermittelt nebeneinander setzen heisst und den Zusammenklang erst im Auge des Beschauers sich erzeugen lässt. Hier war dann ganz offen ausgesprochen, dass auch der dunkelste Wert im malerischen Organismus kein „Nicht-Licht" sei, sondern zeugendes, lebendiges Licht. Genau dasselbe wollte Trübner erreichen, als er, um den Takt der Pinselarbeit zu beflügeln, die noch von Leibl mit zeichnerischen Kurvaturen durchwogte Fläche in kleine und kleinste Flächen, in würfelartige Zellen zerlegte — eine Methode, die Leibl nur vorübergehend angewandt hatte, zum Gesetz erhebend. Goethe wäre ausser sich geraten vor Freude, wenn er diese Bestätigung seiner Farbenlehre durch die Kunst noch erfahren hätte. Aber wenn er die absolute Malerei schon so hätte anschauen und erleben können wie wir, so würde er diese Bestätigung schon bei Rembrandt gefunden haben. Ein Blick auf Frans Hals genügt, um davon zu überzeugen, dass dieses Prinzip implicite dem Wesen der freien Malerei überhaupt innewohnt. Es gibt keine „Fläche" in dieser Art von Kunst, die nicht erst im Auge des Beschauers als solche zustande käme; auf dem Bilde selbst sind immer nur die kleinsten

Systeme von Lichtwerten materiell vorhanden, aus denen das beschauende Auge sich die räumliche Fläche, die „Wirkungsform" zu kombinieren gezwungen wird. — Manet formt in seinen frühen Meisterschöpfungen die Gesamterscheinung noch im breiten Tempo, in dem choralartigen Aufbau der Velasquez und Goya, Leibl mit Vorliebe im zeichnerischen Kanon Holbeins, der etwas von der langsamen Wucht der Orgelpassagen hat; Monet und Trübner gehen in flüchtigeren Tempi der Erscheinung nach, in rhythmischen Klangfiguren, die so bis ins feinste, bis zur leichtesten Viertelsnote mit den Druckpunkten der empfindenden Hand durchpulst sind, dass man eher an einen Vergleich mit dem modernen Klaviersatz und an die wogende Tastatur eines Flügels denken möchte. Nur so ward Monet in den Stand gesetzt, aus der Natur jene Visionen einer sanfte Beseligung aushauchenden Äther-Atmosphäre zu schöpfen, als die uns seine stärksten Werke erscheinen; nur so war es ihm möglich, aus einem und demselben Naturausschnitte, und sei er nur ein Heuhaufen, immer und immer wieder neue solche Lichtäther-Harmonien gleichsam wie stille, schillernde Wolken eines Opferrauches sich verflüchtigen zu lassen. Man weiss ja, dass er schliesslich auf das gleiche Serienprinzip verfiel, das schon Hiroshige befolgte, als er seine weltberühmten 54 Ansichten des Tokaido malte — und die tiefen, feierlichen Erlebnisse mit, die seine anschauende Seele heimsuchten, als er in den Reisfeldern sass und im Schwalle des atmosphärischen Lichtes über seinem Heimatgau die grosse Rhythmik des Weltgeschehens verstand.

Das zyklische Prinzip! — Was ist es denn, was uns sofort auffällt, wenn wir, rein quantitativ, das Lebenswerk Leibls neben dem aufreihen, was bis jetzt von Trübner vorhanden ist? — Erscheint uns da nicht auch der jüngere ausgesprochen als „Zykliker"; als der Mann der in rascheren Takten sich ausspielenden Hand, der aus einem und demselben Motive („Heidelberg", „Chiemsee", „Dogge") ein Dutzend und mehr Bilderlebnisse, Formwerdungen gewinnt, indessen der andere — Leibl — es in einer einzigen, restlos abschliessenden Ausführung langsam ausdeutet und ausründet.

Doch wir wollen den Vergleich nicht zu Tod hetzen; er hält so wenig wie irgend ein anderer Vergleich auf die Dauer Stich und er soll uns auch weniger die beiden Künstlerpaare in interessanten Posen zeigen, wie Athletengruppen auf der Varietébühne, sondern uns gegenwärtig halten, wie in Frankreich und Deutschland gleiche Ursachen gleiche Wirkungen gehabt, wie das Entwickelungsgesetz das gleiche ist, so verschieden auch die Ziele sein mögen, nach denen der schöpferische Genius der Rasse die Genies der Völker beiderseits hindrängte.

Das Genie als Vollstrecker der entwicklungsgesetzlichen Logik hat sich vielleicht niemals so greifbar dargestellt in unserer neueren deutschen Kunst wie hier. Die Fortführung des durch Rembrandt der germanischen Kulturwelt auferlegten Kunstgesetzes der Lichtrhythmik, die Constable — auch ein Landschafter — zuerst in grossem Massstabe aufgenommen, sie musste auch in Deutschland eintreten, sobald man sich hier über die malerische Tradition und die grundlegenden Formprinzipien wieder orientiert hatte. Das war durch Leibl geschehen. Augenblicklich geschah durch Trübner, was nun geschehen musste: man schreitet fort in der Loslösung der Tonigkeit, man führt den Prozess, den Velasquez und Rembrandt begonnen hatten, organisch weiter, indem man die Farbe immer entschiedener als Lichtstufe behandelt, gewissermassen immer intensiver mit Licht „lädt" und den geometrischen Rhythmus des Tafelbildes der alten Schule immer energischer umsetzt in einen Bewegungs-Rhythmus. Nicht das Verhältnis der einzelnen Flächen zu einander wird als das Entscheidende für die Form angesehen, sondern die Bewegung des Lichtes über die Fläche, sein rhythmisches Auf- und Absteigen, dem die Farbe nur noch als Leiter, als „Scala" dient. „Das Malerische gründet sich auf den Eindruck der Bewegung" — sagt Heinrich Wölfflin*), und fügt hinzu, dass die Malerei nicht immer im Besitze der Mittel gewesen sei, durch welche sie den Eindruck der Bewegung wiedergibt; erst allmählich bildete sie den malerischen Stil aus, indem sie sich einer vorwiegend zeichnerischen

*) H. Wölfflin, Renaissance und Barock, S. 16, 17.

Manier zu entwinden hatte. — „Der alte Stil dachte linear, seine Absicht ging auf den schönen Fluss und Zusammenklang von Linien, der malerische Stil denkt nur in Massen: Licht und Schatten sind seine Elemente. Nun ist in der Natur von Licht und Schatten schon ein sehr starkes Bewegungsmoment gegeben. Während die begrenzende Linie das Auge sicher führte — wird es hier von der nach allen Seiten sich zerstreuenden Bewegung einer Lichtmasse dahin und dorthin gezogen. — Die Kontur wird prinzipiell vernichtet, an Stelle der geschlossenen, ruhigen Linie tritt eine unbestimmte Sphäre des Aufhörens." — Bei Leibl war diese reinliche Scheidung des linearen vom „malerischen" Stile noch nicht absolut vollzogen; so gut wie Menzel und Feuerbach, lagen auch ihm noch beide Prinzipien gleich nahe. Trübner aber ist der erste ganz entschiedene Vertreter des absolut malerischen Stiles in Deutschland. Aber er konnte es nur werden, weil er nach Leibl kam, in welchem wie in einem unergründlich tiefen Stau-Becken sich alles sammelte und klärte, was an formender Flut durch die deutsche Seele schwoll. Dass diese geschichtliche Tat Jung-Trübners bisher ohne die fortwirkende Konsequenz geblieben, die sie hätte haben müssen, das ist nicht seine Schuld, sondern einzig und allein verursacht durch die inzwischen ausgebrochene kulturelle Gärung, welche die Kunst für Jahrzehnte ablenkt von ihren organischen Grundfesten. Schon ganz früh, schon in den Bernrieder Tagen des intimen Zusammenseins mit dem älteren Freunde hat sich bei Trübner eine Abgrenzung gegen diesen, offenbar ziemlich bewusst, vollzogen. Ehe er Leibl kannte, hatte er sich in mehrfigurigen Kompositionen versucht; in der Berührung mit Leibl besinnt er sich — wie das seine Art ist, Anregnngen zu konsumieren — auf sich selbst: das Einfiguren-Bild, das „Bildnis", aber nicht als Konterfei, als „ähnliche" Abbildung einer Person, eines Tieres, sondern als malerisches Einfigurenmotiv, als Farben- und Licht-Phantom, das ist's, was ihm „liegt", indessen Leibl seine grossen Schläge mit wenigen Ausnahmen in mehrfigurigen Kompositionen führt. Darin spricht sich der Temperamentsunterschied handgreiflich aus. Dass

Trübner nicht einem Zuge nach äusserlichem, rein-stofflichem Sich-unterscheiden-wollen folgte, dass es es ihm nicht um „neue Motive" und dergleichen zu tun war, sondern dass er vielmehr trachtete, einer in den Tiefen seines Wesens ruhenden Vorstellung die Verwirklichung zu schaffen, das ergibt sich durch die Tatsache, dass das „Butterbrotmädchen" der Nationalgalerie bereits 1872 gemalt wurde! — Das Bild verkündet uns laut und deutlich, dass Trübner nicht nur durch ein anderes „Stoffgebiet" von Leibl geschieden war, sondern durch seine innerliche Form. Er war dortmals 21 Jahre alt. Also schon in den Tagen seiner schwärmerischsten Hingabe an Leibl brach ein eigenes Formprinzip durch. Aus Leibl — der gerade die „Kokotte" vollendet hatte — konnte dergleichen nie und nimmer hervorgehen. Bleibt nichts als die Intuition eines Genies, das vom Schicksal ausersehen schien, uns — mit Goethe zu sprechen — „gleichsam schlafwandlerisch" ein neues Formgesetz zu offenbaren, Unerschautes sichtbar werden zu lassen. Liebermann malte im nämlichen Jahre — 1872 — die „Gänserupferinnen" der Nationalgalerie, ein fraglos koloristisch empfundenes Bild zwar, aber schon durch den darin umgehenden illustrativen Geist der Pauwels und Munkaczy noch überwiegend auf die lineare Form basiert. In Karl Schefflers Schrift über Liebermann*) heisst es von dem Bilde: „Er hatte in seiner Schilderung der Gänserupferinnen nicht die gewaltigen Laute der inneren Wirklichkeit, die ungeheure Atmosphäre, worin alles Lebendige schwimmt, wie eine Vision, geben können; aber er ahnte die Möglichkeit . . ." Trübner besass sie schon, obwohl er der Jüngere war. Das Mädchen auf dem Kanapee ist eine Vision von dem grossen Lebens- und Formprinzip, das man im Fachjargon „Existenz" nennt, d. h. es ist kein „Genre", kein Einzelfall — es ist, goetheisch geredet, „ins Allgemeine erhoben", es ist monumental im Mass und in der Raumarchitektur der Massen. In eben der Weise wie hier ein Butterbrot frühstückendes Mädchen, erscheinen uns wohl auf antiken Vasenbildern und Reliefs Menschen bei alltäglichsten Verrichtungen in die Sphäre ewig-allgemein-

*) Karl Scheffler, Max Liebermann, München und Leipzig 1906; S. 29.

gültiger Monumentalität gerückt. Es war sicherlich Trübner auch leichter gemacht, dahin zu gelangen; er stand dem Hauptstrom der Entwicklung, er stand Leibl und Courbet damals näher als Liebermann, der sie in Weimar nur durch den Mittelsmann Munkaczy spürte. Immerhin: erst als die Geschmackskultur der „höheren" Deutschen durch die Schule Alt-Japans gegangen, war ein Publikum da, welches die Schönheit dieses Bildes begriff. Nun geht Trübner gewaltig in die Tiefe, in den Raum, zugleich immer mehr in die Farbe, ins Licht. Wenige Jahre nur, und er erfüllt, was die deutsche Landschaftsmalerei ein Jahrhundert lang angestrebt, in seinen Stücken vom Chiem- und Wesslinger See, von Seeon und aus dem Odenwalde, deren klassische Wilh. Weigand, die Pinakothek in München, die Berliner Nationalgalerie, H. Nabel in Berlin und die Hamburger Kunsthalle besitzen.

Die Landschaft als Form ist nichts als eine Sondergattung des Stillebens. Man könnte — ohne paradox zu sein — behaupten, dass der „absolute" Maler auch im Figürlichen immer Stillebenmaler geblieben ist. Das gilt vornehmlich von Manet und Trübner — der Vergleich mit Monet war ja von vornherein als nicht ganz stichhaltig und mehr zur Erläuterung angenommen. Nie findet man bei Trübner die grossen Pinselkurven, mit denen ein Leibl die Körperlichkeit aufschwellen lässt — wie etwa in dem Kapitalstück der Pinakothek, dem „Max v. Perfall" —; nein, er baut Köpfe, Gesichts- Haar-, und Fleischtöne mit richtig stilllebenmässiger Delikatesse zusammen. Es gibt da unerhört schöne Modulationen bei ihm, Übergänge in den Flächen und Tönen, die keiner in Deutschland vor und keiner nach ihm vollendeter gebracht hat. Aber durchwegs hält sich ein Stillebencharakter — nur dass schliesslich die magistralen vier Bildnisse von 1876, Werke von hoher Geschmackskultur, ins eigentliche Monumentalbildnis hinübergreifen. Immerhin ist kennzeichnend, dass Trübner in derselben Zeit, da er seine besten Figuren schuf, auch die grossartigen Wildstilleben gemacht hat, dis jetzt zum Teil Heymel gehören — und die am meisten an Courbet erinnern von allem, was er gemacht hat. Sie entstanden 1873, nach

der Rückkehr aus Rom. Denn während seiner ersten Italienfahrt mit Schuch hat Trübner den von Courbet in ihm ausgelösten Eindruck verarbeitet — so genial wie kein anderer von all den zahlreichen Deutschen, die durch Courbet Maler im höheren Sinne wurden. Was schon mehrmals betont wurde, ist zu wiederholen: wie alle mehr aus Instinkt als aus Intelligenz schöpferische Menschen, hat Trübner nicht leicht etwas von einem anderen übernehmen können. Der Nutzen, den er von anderen empfing, bestand immer mehr in der Erweckung bisher schlummernder Sphären seines eigenen Formbewusstseins. Ihm, dem nahe der französischen Grenze an der „Rheinlinie" geborenen Pfälzer, zeigte der aus nahe verwandtem Siedelungsgebiet stammende Franchecomtéer den Weg zur Auseinandersetzung mit der lateinischen Form. Wir denken da an den Courbet, der von Frans Hals her kam und eben dadurch wie durch das seltsam germanische Element in seiner eigenen rassigen Veranlagung dem deutschen Forminstinkt so sehr genähert wurde. Er war der Gigant, der das Ungeheure vollbrachte, was vollbracht werden musste: die Vermählung der romanischen, der lateinischen Kultur der malerischen Form mit der germanischen zu einer neuen modernen Einheit. Rembrandt, Hals, Rubens hier, Tizian, Zurbaran, Velasquez, Goya dort: Courbets Feuerseele schmolz sie zusammen zu einer Form aus einem Gusse. Hier sprechen Franz Hals und Velasquez gleichsam aus einem Munde eine gemeinsame neue Sprache. Wie sehr das grosse lateinische Formprinzip noch in ihm steckt, das spüren wir selbst in einem Stück wie dem „Buveur" an der wahrhaft ornamentalen Formenfülle, zu welcher der in breiten, reichfarbigen Flächen modellierende Pinsel eines Genies selbst den scheusäligen Schädel eines zum Kretin herabgekommenen, hässlichen, dreckigen Säufers geläutert, obgleich er ihn so wahr und erbarmungslos wiedergibt, dass man auf den ersten Anblick zurückprallt vor der masslosen Hässlichkeit. — Wir erinnern uns aber, wie Lionardo solche Ausgeburten menschlicher Affenschande in seinen Karikaturen zu erhabenen Prägungen ornamentaler Schönheit ausgebeutet hat. Von diesem Schönheitsgeiste Lionardos, von der göttlichen Prägefaust Michelangelos ist

noch etwas in diesem Bilde, dessen Artikulation der Pinsel- und Lichtführung sonst ganz dem neuen Prinzip der absoluten Malerei zugehört. Nähert man das Auge der Fläche — vielleicht gehört für manchen eine starke Selbstüberwindung dazu, den Ekel vor diesem Vieh zu überwinden, aus dessen scherbigem Maul man glaubt den entgegenschlagenden Fuseldunst zu riechen —, nähert man dennoch das Auge der Fläche, so staunt man über die Schönheit und Delikatesse der Farbe, dieser emailartigen Materie, die sich in den zartesten Kontrasten und Harmonien bindet und löst.

Dass in Courbet, den neidischer Unverstand einst als einen Ultra-Naturalisten verschrien, noch etwas vom Formengeiste Michelangelos lebendig war, das erfahren wir auch vor Kompositionen wie etwa den „Ringern". Es ist der geniale Plastiker, der in Courbet stak, der an Michelangelo zu denken zwingt, und der in vielen seiner Schöpfungen einen Todeskampf führt mit dem genialen Maler in Courbet. Die „Ringer" sind ein greifbares Symbol dieses Kampfes. Die plastische Gruppe der beiden nackten Athleten ist viel zu plastisch empfunden, um mit einer so eminent flächigen Behandlung des Grün und der Volksmenge eine Einheit werden zu können. Wir haben gar nicht das Gefühl, als ob die Füsse dieser kolossal modellierten Männer im Bilde stünden, der Vorderplan scheint ganz immateriell dagegen. Es ist, als ob diese Männer gar nicht gemalt, sondern aus Erz gegossen, jedenfalls aus einer ganz anderen Materie wären, als das Bild selbst. In diesem Dualismus der Formensprache offenbart sich der geheime Rassendualismus in Courbet — hier und auch sonst oft in seinem Werke — eine Zwiespältigkeit, die aber, sobald sie unter der Wucht orgiastischer Schöpfungsakte sich zur Einheit entflammte, jedesmal ungeheure Dinge gebar, Werke wie die „Steinklopfer" in Dresden, die der Kunstentwicklung Europas und so auch dem jungen Trübner eine neue Welt erschlossen.

Bisher war Terborch unter allen alten Meistern derjenige, welcher Trübner am meisten gegeben hatte, von dem er, dank einer, schon von Meier-Graefe gezeigten, Wesensverwandtschaft am meisten nehmen konnte.

Frz. Dülberg stellt das „Mädchen auf dem Kanapee“ und die „Atelierszene“ der Pinakothek neben Terborchs Werke, „denen sie an Zartheit und athmosphärischem Dufte gewiss nachstehen, an geschickter Farbenwahl vielleicht ebenbürtig und an malerischer Frische gewiss überlegen sind“. Fr. Hals kommt erst in der späteren Produktion zum Durchbruch. Es war auch ein Drang nach breitem Fugato volltönender Akkorde in Trübner, der ihn zu den Venetianern und zu den Spaniern zog. Dieser Drang erstarkte in Italien; wieder in dem Sinn, dass er dem Künstler ein Stück seiner selbst schöpferisch bewusst werden liess. In Trübners Sammlung, die etwas von einem Dankesmale für die Schutzgottheiten hat, die ihn begleitet, hängt nun ein Tintoretto und ein Fr. Hals — und auch ein namenloser alter spanischer Kolorist fehlt nicht. Es drückt sich darin aus, was Trübners nicht geringste Tat bedeutet: wie er die „lateinische Form“ da gefasst, wo sie der germanisch-deutschen organisch, fast begehrlich, am nächsten kommt: bei Tintoretto, beim späten Tizian, dessen „Dornenkrönung“ in Tintorettos Besitz und auch Van Dyck bekannt war, und bei den Spaniern. Der Süden verlieh seinem Pinselstrich feurigen Impuls, seiner koloristischen Harmonie leuchtende Fülle, seiner Raumabstufung klare Artikulation und Rundung, ohne an seiner ursprünglichen Art etwas zu ändern oder ungelöste Reste auf der Oberfläche zu lassen. Als Energie ist der Süden in seinem Werke, nicht bloss als „poetisches Motiv“ wie etwa bei Böcklin und Thoma, nicht bloss als Studiengebiet und Modell-Lieferant wie bei tausend Geringeren. Die lateinische Form ist so naiv und intensiv aufgegangen in ihm, dass man versucht ist, wie bei Courbet, an etwas wie eine tiefere, rassige Zusammengehörigkeit zu glauben. — Es folgt dann das Fortschreiten zur neuen Form der helleren Lichtwerte. Es geht wie bei Manet: die „Italienerin“ von 1872 entspricht dem Manet der Velasquez-Goya-Periode, bei der „Dame im blauen Hut“ von 1876 ist die neue Lichtform fix und fertig. Manet, wenn er das Bild damals gesehen hätte, würde sicher ärgerlich gewesen sein, dass ein simpler deutscher Fant das auch schon besass und so besass! Es war

die Woge der grossen europäischen Überlieferung, die sie beide ergriffen hatte und wie Kinder unbewusst voran schob. Jedoch nur ein intelligentes Studium konnte einen Aufstieg ermöglichen, wie der war, den Trübner zwischen den beiden genannten Bildern zurücklegte. Der Weg ging über Rubens — ein „Bacchus", 1874 in Brüssel gemalt, beweist es uns — und über die Landschaft. Doch bleibt es immer unbegreiflich, dass Trübner schon 1873 Vorstellungen berührte, welche die französische Malerei erst viel später packte, dass er in dem „Liebespaar mit Hund" schon so viel von Degas und Lautrec vorweg nahm. Das Gewaltigste, was Trübner aus Rubens gewann, ist die Monumentalform des „Christus im Grab" von 1874. Dieses Werk gehört zum Allergrössten, was deutsche Malerei je vollbrachte, und wenn irgendwo, so ist es hier gerechtfertigt, eine Parallele zu ziehen zu der erhabensten Sphäre derjenigen Kunst, in welcher wir Deutsche bisher unsere Form am tiefsten erlebten, nämlich zur Musik! Wer den gigantischen Marsch von Licht und Schatten über diesen leuchtenden Leib miterlebt, der wird endlich eine Bachsche Doppelfuge zu hören glauben.

Dieses, das rhythmische Grundprinzip, ist bei Trübner ein ganz ausgesprochen deutsches. Im Anschlusse an einen musikalischen Vergleich kann man es vielleicht wagen, davon zu reden. In den Erörterungen über bildende Kunst darf man ja jetzt nicht von „deutschen" Formprinzipien sprechen ohne sich den beleidigendsten Missdeutungen auszusetzen, wie als ob man damit gleich ein „nationales" oder ein auf's Altfränkisch-Beschränkte gerichtetes oder am Ende gar moralisches Element vermeine. Hingegen ist es in der Musik allgemeiner Brauch und auch den nach dem „dernier cri" in der Snobistenwelt näselnden Ästheten geläufig, von einer sonderlich „deutschen" Musik zu sprechen im Gegensatze zu einer „italienischen"; und jedermann ist sich dabei klar bewusst, dass das auf ein ganz bestimmtes, rein künstlerisches Formprinzip geht, das eben durch das Rassentemperament rhythmisch und tonal bedingt wird. Wenn wir wiederum Trübners Sammlung als eine Art von Bekenntnis- und Dankesmal heranziehen, so finden wir sein künstlerisches Stammes-

bewusstsein durch mehrere hübsche Arbeiten des Lucas Cranach markiert. Selbiger, für sich der mehr malerischen Richtung in der alten deutschen Kunst huldigend, geht zurück auf den noch entschiedener malerisch empfindenden Altdorfer, dessen Landschaften — wie im „St. Georg" der Pinakothek und in der „Berglandschaft" ebenda — schon die von Trübner so oft und bis in seine jüngsten Werke hinein so tief und voll und mannigfaltig entwickelte Harmonie auf Blau-Grün-Weiss mit Vorliebe abwandeln. Altdorfer war ein Bayer und auch Trübners Landschaftsform ist in Bayern geboren: in Bernried, wo über düsterem Buchengrün der blaue, weissbewölkte Himmel steht, dessen Blau und Weiss im Würmsee sich mit dem Grün des Berggewässers mengt, in das weiss-grün die Wände des alten Schlosses mit seinen grünen Fensterläden hineinschimmern und die des zwiebeldachigen Kirchturmes hinter den Wiesenplänen. Bei Altdorfer ist die Harmonie noch mehr äusserlich, die Einzelwerte stehen noch unvermittelt, mehr dekorativ neben- und hintereinander; bei Trübner ist der Einklang innerlicher: im Blau ist immer schon das Grün und Weiss mitenthalten und vice versa im Grün das Weiss und Blau, und die Unterstufen nach Gelb, Grau, Rot treten bei ihm häufiger auf.

Die „liebevolle Behandlung des Details" wird bei den grossen Meistern des mehr zeichnerischen Stiles mit ermüdender Regelmässigkeit als ein spezifisch-deutscher, germanischer Charakterzug gepriesen. Auf den malerischen Stil übertragen, findet man den Zug wieder. Es ist jene Verliebtheit in den Materialcharakter — ursprünglich eine zünftige Handwerkertugend —, die sich nicht genug tun kann in der Farbe, bis die suggestivste Kennzeichnung von Holz als Holz, von Eisen als Eisen, von Stein als Stein, Stoff als Stoff prangend im Licht, blinkend im Halbschatten, schlafend im tiefen Schatten aber immer in sonorem Ton dasteht. Wenn man daraufhin Trübner mit Grünewald vergleicht, so findet man auch hier eine gewisse Familienähnlichkeit. Auch Grünewald schwelgt in den grauen und schokoladenen Tönen seines Mohrenkopfes auf dem Erasmusaltare in der Pinakothek, just wie Trübner

bei seinem berühmten „Lesenden Mohren“ im Städel. Auch Grünewald delektiert sich an dem Kontrast zu einer daneben gesetzten höchsten Helligkeit (Gesichte des Heiligen) wie Trübner (Zeitungsblatt), und beide verhehlen nicht das Glück, das sie empfunden, indem sie den von der Helligkeit kommenden Reflexen im Dunkel der Mohrenhäupter nachgingen. Grünewald malt die Rüstung seines Mauritius, das stoffene Rot in den Livreen der Trabanten mit derselben sachlichen Verliebtheit und Sicherheit, wie Trübner, der Liebhaber alter Rüstungen, die modernen Uniformen mit ihren roten Kragen.

Beide nutzen mit Entzücken jede Gelegenheit aus, ihre Flächen mit Stilleben-Kleinodien zu ornamentieren: wie Grünewald den Handschuh des Mauritius, Trübner die Epauletten, die Orden seines „Landwehrhauptmanns“; und beide schrecken nicht davor zurück, auch den Menschen, den Kopf, das Antlitz mit echt stillebenmässiger Delikatesse unter den Pinsel zu nehmen. Auf Grünewalds Erasmustafel ist es das Haupt des alten Kapitulares im Hintergrunde zwischen den beiden Heiligen, das an die flächigen Stilleben erinnert, in die Trübner seine Köpfe zu wandeln nicht müde wird. Das mag genügen, um in Beiden Schösslinge aus einem und demselben Wurzelstocke zu erkennen. Es würde nichts ausmachen, wenn Trübner erst durch Spanier wie Ribera, durch Vermeer, Terborch, Jordaens, er besitzt ein Bild dieses Meisters, oder durch Chardin darauf gebracht worden wäre. Er hat ja in anderen nur immer sich selbst finden können. Und nur das ist wirkliche Kultur: dass man bewusst besitzt, was man unbewusst immer gehabt.

Die grosse Weltanschauung des Malers, die wir mit dem Fachworte „Stilleben“ nur flach andeuten, sie war Trübner angeboren — wir haben es aus seiner Kindheitsgeschichte schon folgern können. Er selbst hat sie meist in Verbindung mit dem Figurenbilde und in der Figur implizite verwertet, nur gelegentlich in eigentlichen „Stilleben“, wie in dem hübschen Stück von 1877 — aber er hat mächtig auf seinen Freund und Schüler Karl Schuch einzuwirken vermocht, der unter seinem Einflusse der grösste deutsche Stillebenmaler geworden ist.

Beide haben die Farbe der alten Meister derart gelockert, derart aufgepflügt und ins Licht geworfen, dass nur die kultiviertesten Franzosen da noch mittun können. Es gibt Stilleben von Schuch und von Trübner, bei denen man glauben könnte, Cézanne habe Gevatter gestanden. Die Mache ist freilich eine ganz andere als bei Cézanne: robuster, weniger immateriell. Doch wie z. B. bei Schuch und Trübner Flaschen, Krüge als Säulen von Grau, Graugrün, Graugelb, Graublau aufsteigen und zu einer fast gespenstigen Unwirklichkeit werden, diese ganz nüchternen, allzu alltäglichen Dinge, die ihres stofflichen Charakters gar nicht entkleidet sind, im Gegenteil, die in der vollsinnlichen Angabe des Materials geradezu triumphieren: das ist ganz wie bei Cézanne. Auch die Abwandlung des grauen Haupttones ins Kalte, etwa in dem Zinn, dessen metallische Qualität so energisch gegen die des Glases und Porzellans spricht, und die ganz nebenbei und doch so intensiv ins Bild wirkende Kontrastierung der grauen Hauptskala gegen ein wenig warmes Gelb in einem Brocken Brot, das gibt auch eine Parallele zu der Weise des provenzalischen Meisters.

Bei Schuch sind die Äpfel genau solche Flächenwürfel wie bei Trübner die Köpfe. Er füllt sie an mit der lodernden Glut des Rot und mit dem zitternden Blau des flaumigen Hauches.*) Das hatte er, der Feinschmecker, der so gut kochen konnte wie malen, und dessen Gaumen ebenso verfeinert war wie sein Auge, aus sich selber. Was er aber von Trübner lernte — und mit ihm zusammen von Leibl und den Alten — das ist die rhythmische Bewegung in der Farbenabwandlung. Eine Farbe, eine Lichtstufe verwandelt sich aus der anderen; wir erleben die Geburt jeder einzelnen Farbe förmlich mit und dadurch zugleich die beglückenden Erlebnisse, welche die Seele des Malers selbst erschütterten, als er vor der Natur diese Harmonie innerlich erschaute. Man wird endlich zu der Empfindung geleitet, als ob in Trübners Bildern nicht verschiedene Farben nebeneinander gesetzt wären, sondern als ob

*) Über Carl Schuch vgl. meine Darstellung in „Deutsche Form", München und Leipzig bei Gg. Müller, 1907; S. 268—270.

alle Farben aus einer Grundfarbe hervorquellen, die sich aus einer in ihr selbst drängenden Kraft in ihre Unterwerte zerlegte. Selbst die äussersten Gegensätze haben noch irgend etwas Gemeinsames: irgend ein Unterton im Blau führt es auf das Gelb und umgekehrt. Diese organische Synthese, die der Pinsel unter der Erregung des schöpferischen Momentes instinktiv aus der Palette holt, ist das eigentlich Erfüllende im absolut-malerischen Kunstwerk und sie durchstrahlt auch Trübners Werke oftmals mit der Weihe der Vollendung.

V. Glossen zu den Hauptwerken
(1870—1880)

„Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinen ewig wären verborgen geblieben." Goethe.

Junge mit Halskrause

Abbildung Nr. 8. — Das Bild ist 1871 gemalt und zeigt deutlich den Einfluss des Leibl. Trübner selbst besitzt den Studienkopf, den Leibl 1869 nach einem Knaben mit weisser Halskrause gemalt hat. (Abgeb. bei Gg. Gronau „Leibl", S. 12. Jahrhundert-Ausstellung Nr. 986). Das Bild ist noch ziemlich flach gemalt mit der Absicht, die glatte, dünne Farbe Canons zu beleben durch kräftigen Pinselstrich, bald flächig wie bei Leibl, bald spritzig in der Art des Fr. Hals, dessen „Hille Bobbe" mit ihrer Halskrause alle Versuche dieser Art im Leiblkreis angeregt haben dürfte. Der helle Malgrund strahlt kräftig durch, namentlich dem Gesichte ein jugendlich-frisches Inkarnat einhauchend. Durch diese Helligkeit des dünn gemalten Teints, durch das gelockte, volle Haar und die Halskrause bekommt der Kopf etwas Weibliches. Die Halskrause ist das eigentliche Form-zeugende in dem noch ziemlich unsicher angepackten Bilde. Sie ist mit wenig Grau und Weiss in flüchtigen, keck blitzenden Hieben hingesetzt. Der kaum in Braun-Rot-Gelb angedeutete Rumpf wirkt nur als Dunkelheit und hebt die feminine Helligkeit des Gesichtes.

Junge am Schrank (1872)

Trübner, ebenso gross als Opitimist wie klein als Psychologe, wiegte sich wohl zeitweise in dem Wahne, man könne gute Bilder für

den schlechten Geschmack des Publikums mundgerecht machen, wenn man ihnen landläufige Genretitel mit auf den Weg gäbe nach dem berühmten Muster von „Nesthäkchens Geburtstag", „Der kleine Gratulant", „Was sich liebt, das neckt sich". Da nannte er dies Bild „An der Quelle". Es fiel aber dem Publikum gar nicht ein, im Chorus weiterzusingen: „. . . sass der Knabe". Die Leute waren viel gescheiter als Trübner dachte. Sie merkten sofort, dass das kein „Genre" war, sondern nur — Kunst. Es ärgert aber das Publikum jedesmal, wenn es erwartet, einen seiner gefügigen Hanswurste vor sich zu haben, beflissen, es zu amüsieren, und es stellt sich dann heraus, dass ein Einzelner, eine selbstbewusste, hochmütige Persönlichkeit, es, das allerdurchlauchtigste Publikum, zu seinen Zwecken „missbrauchen" will. Das Bild (Abb. 2) ist selbstverständlich nicht populär geworden. — Das hat auch Meier-Graefe alles herausgefühlt, der in seiner „Entwicklungsgeschichte" sagt: „Das Bild ist ganz dunkel, fast farblos und trotzdem merkwürdig wirksam, es hat das sicher Organisierte der Holländer und eine Nüchternheit, die gerade, weil sie nicht mehr gibt als der Künstler sah, gar nichts von der populären deutschen Genremalerei hat, zu der der Gegenstand verleitete. Das ist übrigens bei allen Trübners so —. Er scheint fast zuweilen gewillt, einen kuriosen Gegenstand zu malen, von dem er sich eine banale Wirkung versprach — seine Titel sind manchmal verdächtig*) — aber er brachte regelmässig eine solche Kunst in die Sache, dass man nichts anderes sieht. Es ist gar nicht leicht, schlechte Bilder zu malen, wenn man Talent hat." — Nach dem gleichen Modelle wurde das gleiche Motiv gleichzeitig von Schuch gemalt. Beide Bilder waren auf der Jahrhundert-Ausstellung; im offiziellen Katalogwerke über dieselbe (Bd. II Nr. 1595) werden die Unterschiede in der beiderseitigen Auffassung zutreffend notiert, indem bemerkt wird, dass Schuchs Bild einfacher „hingestrichen" sei als das Trübners. „Die Einzelheiten sind

*) Das trifft auch auf das Bild „Hund mit Würsten" (Abb. Nr. 67) zu, das er ursprünglich „Cæsar am Rubikon" betitelt. Das „Frühstück" (Abb. Nr. 48) hiess früher „Adam und Eva" etc.

zugunsten der Flächenwirkung und der Farbenharmonie geopfert." — Die Farbe des nach Canons Art sehr dünn gemalten Trübnerschen Bildes wird dort gekennzeichnet: „Dunkelrotbrauner Schrank mit hellbrauner Tür. Der Junge in olivschwarzem Rock, rotbraunen Hosen (dunkler als der Schrank) hält eine schwarze Flasche. Das Grau des Fussbodens kommt in dem blau dekorierten Steingut und in einigen der Bücher wieder. In anderen Büchern rötliche und gelbbraune Töne. Graubrauner Grund." — Nach der Signatur ist das Bild im März 1873 vollendet, also im 22. Lebensjahre des Meisters. — Die Folge der höchsten Lichter schreitet von den zugreifenden Händen über das Gesicht nach der Broschüre auf dem Schranke und endigt in dem Buchschnitte rechts hinter dem Kruge, dessen Muster nach Leibl'scher Stilistik mit dem geschnitzten Ornamente der Stuhllehne links korrespondiert. Dadurch und durch die erstaunliche Sicherheit der Pinselführung wird eine ungleich stärkere Raumentwicklung erzielt als bei dem Schuch'schen Bilde, das mehr wie eine Studie wirkt. Diese Art, durch die Stellen höchster Lichtwirkung die Fläche sowohl wie den Raum rhythmisch zu gliedern, ist ein Grundgesetz der absoluten Malerei, die ja auf die Funktionen der Liniensysteme bald mehr, bald weniger, bald völlig verzichtet. — Die Stellen höchster Lichtwirkung geleiten das Auge durch die dunklere Bildfläche, so wie die lichtesten Sterne das Auge durch den Nachthimmel orientieren. Man kann daher mit Fug vergleichsweise von der Ordnung intensivster Lichtzentren in einem Bilde als von einem „Sternbilde" sprechen. Es wird davon, als von einer bündigen und suggestiven Kennzeichnung, in den folgenden Notizen oftmals Gebrauch gemacht werden.

Mädchen auf dem Kanapee

Das im April 1872 vollendete kleine Bild der Nationalgalerie (Abb. 3) ist zuvor schon seiner ungewöhnlichen Bedeutung nach gekennzeichnet worden. Meier-Graefe („Entwicklungs-Geschichte" II. S. 509)

findet, dass Trübner darin „mit seinem Besten das Beste von Leibl vereint". Das ist insofern nicht ganz zutreffend, als Gesicht und Hände doch noch erheblich schwächer sind in der Farbe wie in der Modellierung als bei den reifsten Trübners, etwa bei den Bildnissen von 1876. Jedoch trifft der genannte Autor den Nagel auf den Kopf, wenn er fortfährt: „Es ist der farbigste, frischeste Trübner der siebziger Jahre; das Holländische bleibt immer noch deutlich, aber in der Übertragung, die Hogarth, als er das Crevettenmädchen malte, mit Frans Hals und Rubens vornahm; es wird vollständig von einem neuen Temperament beherrscht. Köstlich sind alle Details des Interieurs, die blaugrau gemusterte Wand, das geblümte Sofa, die Qualität des rotkarierten Tischtuches, auf dem die duftigen Blumen stehen. Das Mädl selbst ist dem Leibl derselben Zeit verwandt, aber leuchtender, farbiger in dem Schwarz-Weiss, man könnte an Manet denken." Die farbige Komposition etwas ausführlicher zu zergliedern, sei vor allem auf die wundervolle Basis des dunkel-hagebuttenroten Teppichfonds mit dem tiefsatten Schwarz seiner Muster hingewiesen; dann auf den Grund, das Grau-blau-grün der Wand mit dunkelblau-hellgrau-grüner Musterung. Das Kleid ist wieder schwarz mit grauschwarzen Garnierungen; ein grau-grüner Schimmer über den belichteten Flächen macht die Modellierung des Faltenwurfes. Das jüngferliche „Kanapee" mit seinem weissgelben, grün-rosa-grau bemusterten Überzuge und dem hagebuttenroten Buch darauf — das Buch bringt die Dominante des Fussteppichs wieder — ist von unsäglicher Anmut. Die Tischdecke rechts ist blutrot-weissrosa gewürfelt; der Blumenstrauss darauf bindet alle Töne des ganzen Bildes noch einmal zusammen und schmückt sie noch mit einigen Sternchen von Gelb und Lila. — Aber auch die Architektur ist höchst reizvoll, namentlich durch die Silhouette der Figur vor der Tapete und deren Stützung in der gradlinigen Lehne des Kanapees. Es ist etwas von der Geschmacksvollkommenheit guter Japaner darin; auch etwas, das an Renoir denken lässt, mit dessen Interieurs das Bildchen auch die frische Süssigkeit gemein hat.

Bildnis des Bürgermeisters Hoffmeister

Das prächtige Porträt (Abb. 5), 1872 gemalt, schliesst sich noch an Canons Weise an, wie sie in dem 1863 entstandenen Schirmer-Bildnisse der Karlsruher Kunsthalle sich zeigt (Abg. Jahrhundert-Ausst., I. Bd. S. 75, Nr. 248), verrät aber zugleich den starken Einfluss Leibls. Es fallen einem von diesem Bildniswerke ein, wie der „Bürgermeister Klein" der Nationalgalerie (Abg. „Kunst und Künstler", V. S. 202). Mit Bürgermeister Klein und dessen Neffen, Wilhelm Leibl, war Trübner ja etwa ein Jahr bevor der „Hoffmeister" in Heidelberg gemalt wurde in Bernried zusammen. Und doch ist Trübners „Bürgermeister" nach Technik wie nach Form etwas ganz anderes als der Leibls. Der helle, rubenshafte Fleischton Canons ist intensiv mit Farbe durchsetzt, gleichsam „durchwachsen" mit Tönen. Die Übergänge in das grau melierte Haar des Bartes und des Hauptes sind schlechthin meisterhaft, eines Frans Hals kaum unwürdig. Grösse erhält der Bau des Hauptes durch die Betonung der fast feierlichen Bogen an Stirn, Brauen und vor allem an dem kurzen, dichten Schnurrbarte. Das Bild ist erst 1907 wieder bekannt geworden, nachdem es Jahrzehnte lang in Privatbesitz vergraben war.

Im Atelier

Die Signatur verlegt den Abschluss der Arbeit an diesem kleinen Meisterstücke (Abb. 6) in den Oktober 1872. Es ist überzeugend für die innere Selbständigkeit Trübners gegenüber Leibl. Das Bild könnte weit eher von Terborch sein, als von Leibl. — Meier-Graefe (Entwickelungsgesch. II, S. 508) weist mit vieler Begründung auf den Terborch hin, der den sein Hündlein abflöhenden Knaben in der Alten Pinakothek gemalt hat, „einen Terborch, der gleichzeitig dem Frans Hals näher bleibt, gleichzeitig sich der höheren Anschauung des Velasquez erschliesst" — so erscheint ihm Trübner in diesem Bilde. Weiterhin: „Der Fortschritt von dem Stuttgarter Bild zu dem „Atelier" — ist so gross, dass man sich die gleichzeitige Entstehung kaum er-

klären kann. Die Farbe ist von einer Delikatesse sondergleichen, er muss Velasquez inzwischen gesehen haben, ohne die reiche Skala der Holländer zu vergessen. Das Kleid der Frau in dem Sessel ist von einem schwer bestimmbaren, etwa rosa durchsetzten Kaffeeton, der mit dem grün gemusterten Sesselstoff — einen fabelhaft raffinierten Kontrast bildet. Sehr schön entwickelt sich der Ton der Haare aus der Farbe des Kleides, und der Teint des Gesichtes sitzt wunderbar dazwischen. — Eine glänzende Komposition!" — Diesen letzten Ausruf können wir rechtfertigen, wenn wir der architektonischen Gliederung der Lichtstufen nachgehen: Der Quell der rhythmischen Bewegung, welche das Auge über die Fläche führt, ist die höchste Helligkeit im blaugrünen Fächer, in der Hand und Manschette der Frau. Sie leitet direkt über — man gleitet geradezu mit den erotischen Funkenstrahlungen, die zwischen dem Profil des Weibes und dem Männerfleische spielen — in die linke Hand des Herrn, ebenfalls eine höchste Lichtstufe. Sie liegt auf der Sesselwange, scheinbar bereit, jeden Augenblick „weiter zu gehen" und in die kühle Frische des Weiberfleisches zu dringen. Der landläufige Kunstfeuilletonist hätte hier Gelegenheit zu prickelnden Novellismen. Aus einer sachlichen Bewertung der Form bleibt der weit grössere Genuss, den die latente Aktivität dieses ruhenden, mit Licht und erotischer Spannung geladenen Gliedes gewährt. Die Lichtaktion wird dann parallelistisch aufgenommen in der Nackenpartie des Mannes, wo der Kragen ein Lichtmaximum trägt und die hinterm Ohr geballte Rechte, betont durch eine sehr hohe Lichtstufe in der dicht am Schwarz blinkenden Manschette, die latente Bewegung der Linken verstärkt; zugleich in Korrespondenz mit der Linken der Frau, mit deren vorgestrecktem Fusse und dem Zigarettenstummel auf der Erde. Diese Fünfe (linke Hand, rechter Fuss der Frau; Zigarette; Hals und Rechte des Mannes), geben als vorkommende Elemente die Raumgliederung nach vorne — unterstüzt von der Fächerquaste und der linken Wange der Sessellehne, die durch die berauschende Fülle warmer Farbenpracht mächtig nach vorne stürmt — während der Hut-

rand des Mannes, der linke Ärmel desselben, der beschattete Teil der Sessellehne und vor allem das Haar der Frau die Bewegung nach rückwärts vom Lichtzentrum weg dirigieren, eine Rückwärtsbewegung, die ihrerseits durch die Stoffhäufung neben dem Sessel rechts ganz nach hinten ausklingt. — Man zweifelt, was hier mehr zu bewundern sei: die diskrete Pracht der Farbe oder die sichere, reizvolle Rhythmik, mit der das Auge durch die Fläche und dadurch zu einer beglückenden Raumillusion geführt wird.

Die Bilder der römischen Zeit

Die im Winter 1872/73 in Rom entstandenen Werke sind in mehrfachem Betrachte von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung unseres Meisters. Sie erzählen zuerst von seinem individuell ausschöpfenden Studium der venezianischen und spanischen Koloristen, wie Tintoretto, Ribera, Velasquez. Vornehmlich der Kopf der „Italienerin" (Abb. 12) und der „Singende Mönch" (Abb. 7) sind Zeugnisse für eine ungewöhnlich tiefdringende Erforschung der Spanier. — Daneben finden wir in dem Zyklus der Mohrenbilder eine unter dem heilsamen Schutz der grossen alten Koloristen schnell erstarkende Tektonik der Farbe und des Lichtes. Die geniale Studie „Rauchender Mohr" (Abb. 9), früher in gutmütiger Herablassung zum Publikumssentiment „Kassensturz" betitelt, wird immer das grösste Erstaunen erregen. Sie enthält schon in ausgeprägten Formen nicht nur den Trübner der grossen Bildnisse von 1876 mit ihrer fast einzig dastehenden Pinselarbeit, sondern auch den Trübner der Reiterbildnisse von 1900 und später mit ihrer kernhaften Konstruktion der Form aus schweren Farbmassen durch einen wuchtig zusammen peitschenden Pinselhieb. Im Gesicht des Mohren erlebt man diese Arbeit mit, erlebt man das Entstehen der Form. Und wie Hildebrand richtig fordert, dass man im plastischen Bildwerke die Urform des Steinblockes, aus dem es entstand, noch implizite in dem Kontur mitempfinden müsse, so lässt uns Trübner hier mit-

erleben, wie aus der ungeformten, uniformen Dunkelheit sich unter dem Ruderschlag des über die finstere Fläche zündend hinsetzenden Pinsels die flache Öde bricht, in die Quere durchrollende Wellenzüge aufwirft, deren Scheitellinien und Wandungen Lichter empfangen und so aus dem Ungestaltet-Dunkeln, ein Gestaltet-Lichtes sich gebiert. — Auch der Sinn für das „Stilleben" im grossen Geschmacke ist wieder drin; wie das lederne Portemonnaie „im Raume" lebt, das hat etwas Mystisches. Man wird nie in Worten sagen können, warum dieser Fleck just an der Stelle, in der Ausdehnung eine so unbeschreibliche Ausdruckskraft entwickeln kann. Das ist so wie man bei Marées manchmal einen Hund oder noch etwas Belangloseres in einer Bildecke findet, das dort wahrhaft wunderbare Wirkungen ausstrahlt und die ganze Architektur unbeschreiblich beeinflusst. Diese Wirkung, die de facto „Form" ist im malerischen Sinne, wird noch wesentlich durch die Farbe erhöht Die Ledertöne der Geldbörse spielen durch hundert Stufen der grauen Zone, sogar der Messingglanz der Bügel ist mit grauen Lasuren verschleiert — und dadurch wird die Börse in unmittelbare Kontrast wirkung hineingezogen zu dem ungeheueren Prunke des purpurnen Hintergrundes, der sich seinerseits wieder durch den Rand des schwarzen Wollhaares von dem fettigen Braun des Fleisches absetzt. In alledem ist vollendete malerische Kunst und äusserste Geschmackskultur: es ist ein individuelles Fazit gezogen aus dem Gesamtbesitze absolut-malerischen Formens, den alte und neue Meister zusammen dem jungen Erben darboten. Ein grosser Stillebenkünstler verrät sich endlich in der feinschmeckerischen Schwelgerei, mit der das Havannabraun der Zigarre zum Schokoladetone des Gesichtes gefühlt ist. — In der anderen Studie („Mohr mit Blumen" Abb. 10) ist es die Behandlung der Blumen als kontrapunktisch gegen die Dunkelheit des Negerteints durchgeführte Harmonie, die als Stilllebenmalerei hohen Stiles zu achten ist.

Die Krone der Serie ist der „Lesende Mohr" des Städelschen Institutes zu Frankfurt (Abb. 11). In ihm kommt der Stilleben-Charakter zu vollkommener Manifestierung. In der Belebung der Farbe, in

deren Umwandlung aus einer schweren Materie in ätherische, immaterielle Regung eines Lichtfluidums ist hier schon fast ein Äusserstes erreicht. Die Fläche wird restlos zum Raum belebt. Phänomenal ist, wie sich die durch den Griff der dunkelbraunen Negerhand im hellen Papier entstandene Zerknüllung in der Tapete wiederholt — natürlich nicht gegenständlich sondern für das Gefühl des Auges. Die Farbe gibt der Katalog der Jahrhundert-Ausstellung (Bd. II, Nr. 1823) an: „Fleisch schokoladen. Graue Hose, dunkelgrauer Rock mit schwarzen Schatten. Graublaues Sofa mit einem Stich nach Grün. Gelbe Handschuhe. Blaue Tapete mit Ornamenten von tieferem Ton derselben Farbe. Das Holz in der Farbe des Fleisches. Der Sessel grün bezogen. — Die Holzfarbe wird im Teppich in geflecktes Hellbraun, Dunkelbraun, rötliche und schwarze Töne zerlegt." Der Teppich bringt also in einer Art von „Engführung" alle Töne des Bildes wieder. — Einen eigenen Reiz gewährt der Parallelismus, der dadurch entsteht, dass Schirm und Hut auf dem graugrünen Stuhlpolster übereinstimmen mit dem Wechselverhältnisse zwischen Stiefel und Schemel: eines der Mittel, das Auge quer durchs Bild zu leiten. Die Handschuhe wirken wie lebendige Tiere. Meier-Graefe beanstandet in seiner Entwicklungsgeschichte das Rot im Futter des auf dem Polsterstuhle liegenden Hutes. Es ist richtig: dies Rot wirkt überwertig; es deutet schon auf eine erweiterte Form, welche die Schranken des Stillebens sprengt und die Farbe in entfesselten Glutwogen einherziehen lässt. Das rote Hutfutter begegnet uns dann auch späterhin als ein klassisches Moment auf dem Porträt Schuch's in der Nationalgalerie.

Wir finden es auch in schwächerer Nuancierung in dem Früchte-Stilleben des Bildes „Beim römischen Wein" (Dez. 1872, Abb. 13), das in Anlage und Einzelheiten des Stillebens wie des Hintergrundes (Schwarz-Braun-Dunkeloliv) viel gemein hat mit dem gleichzeitigen Selbstbildnis der Dresdner Galerie (Abb. 14). Beide Studien zeigen Trübner in mächtigem Fortschreiten zur Licht-Dunkel-Architektur, die er bald mit Meisterschaft beherrschen sollte.

Bereits sind die Verhältnisse zwischen dem hellen und dunklen Maxima gefühlsmässig deutlich als Mittel bewusster Artikulation erkennbar. Wie der absolute dunkle Schatten des jungen Mannes hinter dem weissen Tische sitzt, das hat eine grosse Epik, etwas Homerisches — wie wirs auch bei derartigen „Existenzbildern" von Marées haben. — Das Stilleben: die mit braunem Bast umwickelten Flaschen, die braunrötlichen Früchte auf dem weissen Linnen mit grauen Schatten, erinnert an die Kameradschaft mit Schuch, der ja damals mit nach Rom gezogen war. Diese Stillebenkunst hat Schuch weiterhin als sein Sondergebiet an- und ausgebaut. In der Sammlung Nabel zu Berlin sieht man z. B. ein Bild von Schuch, das wirkt, wie wenn dieses Trübnersche Stück plötzlich in Glut gesetzt worden wäre. Es zeigt einen jungen Mann im Schlapphut an einem mit Flaschen, Früchten, Hummern, Geschirren besetzten Tisch und weissem, grau-schattiertem Gedeck. Nur dass alles in die hell leuchtende, frische, lockere Stillebenpalette gebracht ist, das Räumliche vernachlässigend. Indes war Trübner in der Darstellung des Menschen und in der Landschaft vorangeschritten. Auf dem römischen Selbstbildnis von Anfang 1873 ist der Frühstückstisch denn allbereits in eine Ecke geschoben und der Mensch rückt in den Vordergrund mit einer rembrandtisch anmutenden Brutalität in der Verachtung der ausgetretenen, bourgeoisen Schönheitsschablone. Die Hände sprechen als Helligkeiten mit tiefer geistiger Verklärung ins Dunkel hinein.

Landschaften, Stilleben, Figurenbilder von 1873—74

Die Jahre 1873—74 sind die ersten unter den „grossen Jahren" Trübners, dessen Produktion merkwürdig stossweise zwischen längeren Ebbeperioden und kurzen, jäh aufbrausenden und dann schier unwahrscheinlich fruchtbaren Flutzeiten schwankt. Die Jahre 1873 und 1876 bringen die Scheitelkämme der stärksten Jugendfluten.

Die Rückkehr in die Heimat machte Trübner zum Landschafter. Er besass nun auch ihre Herrlichkeiten bewusst. — Die Freuden des Wiedersehens lyrisch zu besingen mag empfindsameren Seelen vorbe-

halten bleiben. Die psychischen Vorgänge sind unmittelbar verständlich. Es dreht sich sofort alles um Heidelberg und das Heidelberger Schloss, vor allem um den deutschen grünen Wald, den wir ja im Süden auf die Dauer so schmerzlich entbehren. Er ist zeitlebens die „Liebe" Trübners geblieben. Bezeichnend ist, dass in diesem Jahre auch die Bildnisse der Eltern gemalt wurden. Schon in den ersten, noch verhältnismässig unsicheren Studien stellt sich der Landschafter von grosser Rasse vor. Das kleine Stück „Waldrand" bringt den Dreiklang: Waldesgrün-Himmelblau-Wolkenweiss mit überwältigender Einheit. Es ist wie ein Volkslied — gesungen wie dem Sänger der Schnabel gewachsen — doch ohne bewusst unterstrichene Altertümbeley oder Eynfältigkeyt wie bei den verspäteten Romantikern. Es ist viel natürlicher und viel mehr in der Art und Tradition der Alten. Man denkt gleich an Altdorfer. Bei dem „Stückgarten des Heidelberger Schlosses" (Abb. 17) gedenkt man des 1795 in Heidelberg geborenen, 1818 in dem Tiber zu Rom ertrunkenen Karl Philipp Fohr, der auch schon auf dem Stückgarten gemalt und, wenn auch noch viel primitiver, die Harmonie um Grün-Braun-Himmel zum Tönen gebracht hat. Sein „Blick vom Stückgarten", der auf der Jahrhundert-Ausstellung war (Bd. II. Nr. 494) zeigte den Blick hinaus in die Weite mit dem „schlangenwandelnden" Flusse. Trübner gab das Gegenteil; er liess die Rehe Courbets in vielerlei Grün, Braun, Rot und Gelbrot grasen — und doch erkennt man noch den Landsmann Fohrs. Wichtiger ist die deutliche Fortwirkung der Feuerbach'schen landschaftlichen Sachlichkeit in der „Wendeltreppe". Es sind Feuerbach's Tivoli- und Frühlingsbilder, auch Details wie die Landschaft der „Francesca" der Mannheimer Sammlung, die hier vorzugsweise gewirkt haben in der Art und Weise wie das ziemlich harte Grün der Schlinggewächse zu den rötlichen Stein- und gelblichen Mörteltönen der Ruine steht, dann in dem Herbstrot und -gelb des wilden Weines und in dem Pathos, mit dem die grüne Schwellung über das rote Sandsteingemäuer hinwogt. Trübner bevorzugt auch noch Abendstimmungen. Dem jungen Böcklin hat er nie näher gestanden, was verständlich durch

das Wiederauftauchen der Erinnerungen an Canon und Schirmer. Die Studie „Waldinneres mit schwarzem Vogel“ (Jahrh.-Ausst. II. Nr. 1812). Geht bereits energischer ins Lichte; das Grün des Blattwerkes ist manigfaltiger im Ton.

Von den vier Wild-Stilleben des Jahres 1873, die Courbets Vorbild und Schuch's Kameradschaft gleich eindrucksvoll in Erinnerung rufen — wenn auch Schuch erst später Stillebenmaler wurde, so war doch seine kulinarisch-gastrosophische Veranlagung im Verkehr nicht belanglos bei der Motivenwahl des älteren Freundes —, sind die beiden grössten Stücke im Besitze A. W. von Heymels in Bremen. Das eine (Totes Reh, davor zwei Schnepfen, dahinter zwei aufgehängte Hasen und ein geflochtener Korb; Abb. 24) wird im Farbenakkorde dominiert von Gelbbraun mit wenig Grau und Bläulich-Grau. Als „Schlüssel“ des Farbengebäudes funktioniert die kleine dunkelrote Blutlache am Halse des Rehes, die vom bläulichen Weinrot bis ins Schwarzrot spielt. Der in Leibls Weise genauest detaillierte Fussboden, auf dem Reh und Geflügel erstaunlich „körperhaft“ aufliegen, hat mit der fast grausamen Schärfe seiner Maserungslinien und auch im kalten Gelb seiner Töne etwas Hartes, Herbes, und er spricht umso energischer in das Bild hinein, als er alle Töne, die die Gesamtharmonie des Bildes ausmachen, in kleinen und kleinsten Nuancen und Intervallen durchspielt. Die höchste Helligkeit ist wieder der höchste Akzent. Sie liegt im flaumigen Balge des Rehhalses, genau neben der Blutlache. Und diese wichtigste Kombination wiederholt sich in bedeutungsvollem Parallelismus an dem weissen Balg des einen Hasenbauches, wo auch ein kleiner Blutfleck neben der Helligkeit auftritt, und ganz wie eine entfernte Ahnung noch zum dritten Male am Kopfe des nämlichen Hasen. Die Kombination: starres Blut und lockere Helle tritt also dreimal auf. Die drei verbunden, ergeben das „Sternbild“ hier, d. h. die Orientierung durch den Raum hin. Das Ganze ist eine Variation über das Thema „Tot“: die kalten Kadaver auf dem kalten, trockenen Holze, der trockene Korb, dazu schwärzlich-rotes Blut,

abtröpfelnd aus fast entleerten Adern, all das zusammen spricht vom „Auf-der-Strecke-Bleiben".

Das Gegenstück bei Heymel (Wildschwein und gefleckter Hund) gibt mehr die Stimmung Tod und Leben (Abb. 27). Auch hier wird in dem Tierkadaver der „Erdenklos" gekennzeichnet in braun-grau-gelben Erdtönen, gebettet in welkes Eichenlaub, dessen zackige Ornamentierung ähnlich wirkt wie auf dem ersten Stücke die Maserung des Fussbodens; und das Moosgrün unter der Sau hat auch etwas Erstarrtes. Dahinter und dagegen steht nun der gefleckte helle Hund: zuckendes, bebendes, keuchendes Leben, mit der Helligkeit der blanken Zahnraffel und dem Licht auf der witternden Schnauze — ganz Leben. Grossartig fast ist die Neutralität des Graugrün der hahinter abschliessenden Baumbasis. Die beiden Geflügel-Stilleben (Abb. 30, 31) ergeben ähnliche Analysen, nur dass hier die Pracht der Gefieder und die in diesen aufleuchtenden braun-roten, lila und blauen Töne eine reichere Schmuckwirkung erzielen.*)

In dem „Jungen Mann mit der Papierrolle" (Abb. 25) beginnt Trübners Tendenz, die Körperlichkeit in einem vereinfachten Flächensystem aufzubauen und zugleich in den malerisch um sie gestalteten, aus ihr selbst herausgefolgerten Raum hineinzubauen, im Gegensatz zur mehr stillebenmässigen Auffassung sich entschieden zu

*) Diese Stilleben und vermutlich auch die Köpfe Trübners bis zum Jahre 1875 könnten wohl als Höhepunkte einer kurzen Entwickelung aufzufassen sein, welche damals weit über den sogen. „Leibl-Kreis" hinausreichte. Besonders die Pilotyschule und die Diezschule stellten zahlreiche hervorragende Vertreter, die in jener Zeit selbst mit einem Trübner wetteifern konnten. Leider gingen diese Münchner späterhin fast alle auf ganz andere Bahnen über. Was das Stilleben im besonderen betrifft, so wird es vorläufig unfassbar bleiben, wie eine Kunstübung, welche — um einige Trübner damals ebenbürtige zu nennen — die Hirsche, Rehe, Hasen und Pferdestudien eines Wilh. Diez oder die prachtvollen Reiher-, Auerhahn-, Hasen- und Kupferstilleben eines Heinrich Weber hervorgebracht, mit solcher Spurlosigkeit aus dem offiziellen Kunstbetriebe ausgemerzt werden konnte. — Die Retrospektiven der letzten Jahre, zuletzt die der Diezschule (Nov. 1907) haben uns nach und nach einen Einblick ermöglicht in die knospende Kraft jener Tage und wie ungeheuerlich eine Kulturverderbnis gewesen sein muss, welche jene Jugendkräfte zersetzen konnte.

offenbaren. Man verfolge, wie der Jochbogen des rechten Auges gebaut ist, wie überall aus Flächensystemen eine plastische Form resultiert. Am Mundwinkel ist das noch nicht gelungen. Das Auge wird wieder in rhythmischer Bewegung durch den Raum geleitet. Die Helligkeiten am Kopfe und in der Wäsche, dann in der rechten Hand vorne und endlich die hinten in der Linken, die Rolle haltenden, korrespondieren in einem gewissen, gefühlsmässig wahrzunehmenden Takte. Auch für Trübners Farbe ist das Bild nicht unwesentlich. In der Wäsche wie in der Papierrolle zeigt sich die in Grauweiss gegebene Helligkeit schon erwärmt von einer Spur jenes Blaugrün, das später in Trübners Meister-Landschaften gleichsam „die erste Violine" spielt. Der Studienkopf einer Frau mit rotbraunem Pelzkragen ist in der Flächenmodellierung bereits bewusster, kühner unternommen; im ganzen aber noch hart. Es fehlt die äusserste Subtilität des Pinsels, der die grossen Flächen durch Systeme kleinerer Flächen unter einander vermittelt. Infolgedessen blieben Härten. Die warme Leuchtkraft der Fleischtöne bereitet den späterhin an Rubens herangebildeten Glanz des Fleisches vor, wie er etwa in der Blondine mit Pelzkragen und in den magistralen Köpfen von 1876 entzückt. Eine starke Dosis „Rubens" tat Trübner bitter not. Man siehts an den schweren, grauen, etwas schmutzigen Schatten in dem sonst schon phänomenal sicher gebauten Kopfe des Männerporträts mit den grauen Handschuhen (Abb. 15). Die von Tintoretto und von den Spaniern mit übernommene Neigung zu dunklen Schatten im Fleisch gefährdete die schon von Canon her stammende Durchleuchtung vom hellen Malgrunde her. Das wahrhaft monumental ansprechende Verhältnis der beiden kleinen Helligkeiten in den Händen zu der grossen Helligkeit am Haupte bedarf keiner Erläuterung. Die grauen, blaugrauen, braunen Harmonien finden ihren Schlüssel im Braun-Orange des Siegelringes. Die Pinselarbeit des Haaransatzes ist ganz herrlich. Die „Dame mit japanischem Fächer" weist noch evidenter auf Tintoretto und die Spanier zurück; bei ihr sind die allzu düsteren Schatten um so auffälliger, als sie im Rosatone weiblichen Fleisches auftreten.

Wundervoll aber ist, wie das Fleckengemisch aus Graublau und Braunrot im Fächer gegen das reich abgestufte, stoffene Grau des Kleides einerseits und gegen den braun lasierten dunklen Grund anderseits vermittelt. Ein pathetischer Zug liegt in dem tiefen Schwarz des Haares.

Der „Landwehrhauptmann" bringt einen energischen Vorstoss ins Helle und eine gewisse Befreiung vom dunklen Schattenschema. Er verhält sich zu den vorhergehenden Porträts ähnlich wie die späteren, im Freilicht gemalten Bilder Manets zu denen der Goya-Velasquez-Periode dieses Meisters. Auch in seiner Sachlichkeit und in der aus derselben gewonnenen Schönheit hat es etwas von Manet'schem Geiste. Freilich fehlt ihm die Monumentalität des Raumes, die den beiden zuvor analysierten Bildern ihren besonderen Wert verlieh; es geht wieder mehr der Stillebencharakter darin um und lässt in der farbigen Anlage der Epauletten, Orden, Knöpfe, in den köstlichen Lasuren, die deren Metall umschmeicheln, in dem dunkelroten Kragen, der neben dem Rotblond des Bartes steht, die ganze Pracht der Trübnerischen Stilllebenpalette aufleuchten. Ebenso im Helm und in dem von graublauen Reflexen durchwogten tuchenen Dunkelblau des Waffenrockes. Dülbergs geistreiche Bemerkung, dass Trübner der einzige unter unseren grossen Künstlern sei, der das neue deutsche Reich akzeptiert habe, findet hier eine Rechtfertigung. Das weiche, fast zarte Gelehrtengesicht im äusserst kommisswidrig verwucherten germanischen Blondhaar und Bart unterm Helm ist ein eminentes Symbol für den Begriff des „Volks in Waffen". Es berichtet von der Verfassung der „deutschen Seele" nach dem grossen Kriege.

Das Kleinod des Darmstädter Museums, der „Blick aus dem Heidelberger Schloss" (Abb. 18), ist gebadet in einen unsagbar weichen, milchig-grau gelösten, matten Smaragdton, den die grüngrauen Scheiben in Wechselwirkung mit dem Grau und Graugelb von Wand und Dielen erzeugen. Das entschiedenere Grün der Berge draussen, das Himmelblau, die weisslichen Wolken mischen ihren Abglanz hinein; der rötliche Sandstein der Fensterlaibung gliedert den

Raum, in dem der in Schwarz und Grau gekleidete junge Mann und der schwarz-weissgefleckte Hund mit herrlicher Körperlichkeit auftreten. Die leichte Pinselarbeit, die Konsequenz in der Stufenfolge der Töne verleihen dem kleinen Stück den vollen Zauber meisterlicher Vollendung.

Das „Liebespaar" (Abb. 19) fährt wie ein Genieblitz dazwischen. Es ist eins der allermerkwürdigsten Bilder in der deutschen Kunst. Die brutale Animalität der Erotik konzentriert sich in der Stellung des Hundes im Raum und im Kontraste seines fleckigen Felles zu den blondlila Dämmertönen, in denen das karessierende Pärchen versinkt. Es ist derselbe Hund, wie auf dem Stilleben mit der Wildsau. Das Vieh hat hier — als Formträger — geradezu mystische Bedeutung. Gemalt ist die erotische Gebärde, das erotische Geschehen (der „fruchtbare Moment" im dramaturgischen Sinne), nicht die Personen. Der Hundsrachen klafft bestialisch-gefrässig vor der Stelle, wo sich die beiderseitigen Hände im Schosse der Frau ineinander krampfen. Dadurch wird dem Ganzen eine fast tierhafte, eine unschuldig-unzüchtige Begehrlichkeit verliehen. Die eckige Geste des zugreifenden männlichen Armes wird bedeutungsvoll-parallelistisch wiederholt im linken Arme der Frau, der dem Manne „ins Gewehr fällt". Ein doppelter Parallelismus besteht zwischen den Linien des lüstern verzogenen Lippenpaares des Weibes und denen des doppelten Rockvolants. Die beiderseitige Armlinienparallele wird in ihrer erotischen Gespanntheit verstärkt durch die Farbe des lila Frauenärmels vor dem dunkelgraublauen Mannesärmel. Das grünliche Hellgelb des zerfaserten Frauenhaares gewinnt gegen das Lila eine fast laszive Bedeutung; man findet ähnliches erst wieder bei Lautrec. An diesen Pariser, auch an Degas, erinnert das Bild — man muss sich immer wieder erinnern, dass es schon 1873 gemalt wurde — durch die zarte dekorative Harmonie von Halben- und Viertelstönen, die ihm alles „Stoffliche" nehmen. Der Einklang der Farbe und der Linie verhindert das dadurch vollauf gesättigte Auge, die Anekdote noch besonders als solche einzuvisieren. — Zu dem Kopfe der Frau gibt es eine grosse Studie, in welcher der Künstler namentlich

dem eigentümlichen Reize des fast grün-blonden, spröden Haares nachgegangen ist.

Das früher „Adam und Eva" betitelte „Frühstück" ist bereits in Brüssel gemalt (Abb. 48). Hier ist es abermals die ausdrucksvolle Distanzierung der höchsten Helligkeiten (Linke des Mannes vorn unten, Frauenhände mit Obstteller in der Mitte, beide Gesichter oben), welche das grosse, feierliche Raumgefühl trägt. Die Früchte wirken wie eine Verdichtung des Lichtes zu glutender Substanz. „Dunkelsmaragdgrüner Grund mit schwarzen Ornamenten. Dunkelweinrote Decke" (vorn rechts) so gibt der Katalog der Jahrhundert-Ausstellung (II. Nr. 1833) die Ausstattung der Folie an. Der rosa Klang des Frauenfleisches ist durch das seltsame grün-graue Blond des mächtigen Haares gedämpft, das des Mannes durch den brünetten Bartton. Die schwarzen Trachten bereiten auf die Wunder des Ebenholz-Schwarz im Schuchporträt vor. — Das Bild seht im Anfang des grossen Aufschwunges, den Trübners Produktion nahm, als er Ende 1873 in Brüssel sich dem Studium der Rubens, Jordaens, van Dyck und der flächenhaft die Farbe aufbauenden niederländischen Genre- und Landschaftsmaler hingab. Er war durch Canon vorbereitet, von Anbeginn seines Entwicklungsganges an sozusagen in derselben Tradition mit aufgenommen. — Die Frühstücks-Szene im Atelier (die männliche Figur ist das Porträt des Malers Hagemeister) bringt auch sofort wieder Erinnerung an die Wiener Schulgenossen des Canon, etwa an Waldmüller, dessen Bildnis des Dr. Jüttner mit Gattin (Abgeb. „Kunst und Künstler" IV. 415) im Aufbau vieles gemeinsam hat mit Trübners „Frühstück".

„Mein Vater" (gemalt 1874; Abb. 20.). Der in Grau gehaltene Hintergrund gibt eine gewisse Raumillusion durch den leisen Silberglanz, der da und dort in Spuren aufleuchtet und von ermatteten Sonnenstrahlen berichtet, die sich in der Tiefe eines dunkeln Winkels verlieren, hier und dort noch ein ersterbendes Lichtstäubchen aufglimmen lassend. Und eben dieses Silberleuchten liegt mit verstärkter Intensität über dem ergrauten Haupthaar, in welchem von dem hellen Malgrunde

her winzige Lichtpunkte wie Goldkörnchen gleissen — oder zu gleissen scheinen. Mit hellerem Grau umrahmt der Bart das Gesicht, das sich als ein Flächenaufbau in robusten rötlichen Tönen auf hellem Malgrunde darstellt. Die Strichlagen sind meist vertikal gerichtet; die Flächen streng „konstruktiv" abgegrenzt gegeneinander durch die Druckpunkt-Reihen, die beim Absetzen der einzelnen Pinselstriche an den Strichendigungen von selbst entstehen. Die Schatten sind durch spurweise, bald stärkere, bald schwächere Einmischung des Haargraues in den Fleischton gewonnen. Durch solchen Wandel von Licht und Schatten über den Flächenaufbau wird dieser zum lebenden Organismus; und dies Leben wird gesteigert durch die wechselnden Strichrichtungen, die nach bestimmt-organischer Gesetzmässigkeit konvergieren oder divergieren, dadurch in Verbindung mit der Licht- und Schattenverteilung bald ein Vorn bald ein Hinten der einzelnen Gesichtsteile bedingend. Aus diesem Vor- und Zurücktreten, Hellwerden und Abdunkeln zeugt sich die „Bewegung", jener Zwang für das Auge, sich in ganz bestimmten Rhythmen zu regen und zu betätigen, den wir „malerische Form" nennen, jener Zwang, der das Auge erst seiner schöpferischen Freiheit bewusst werden lässt. Das Auge stellt sich unwillkürlich auf gewisse, in gewissem Massverhältnisse über die Fläche verteilten Brennpunkte ein, um die sich die Pinselstrich-Systeme konzentrieren.

Bei allen Köpfen, die Trübner gut gerieten, zeigt sich ein ausgeprägter Instinkt für einen Monumental-Takt in der Verteilung dieser Form-Brennpunkte: das Auge wandelt zwischen ihnen hin und wider in feierlichem Reigenschritt. Es ist als wenn dich einer an der Hand hinauf führe auf einen hohen Berg und droben hinausdeute mit gebieterischem Finger auf das flache Land tief zu deinen Füssen und dabei spräche: sieh da sieh dort, schau hin, schau her, um diese Flecken dreht sich alles da unten, von diesen Flecken aus ist das ganze Netz gesponnen, das sich zu unseren Füssen breitet. Und spähst du genauer, so erkennst du, dass die wirkenden Flecken die Dörfer und Städtchen sind, um die sich die Felder ihrer Gemarkungen reihen. Jedes einzelne Feld ist eine Zelle, angefüllt

mit einer gewissen Licht- und Farbenstufe: dort eine Zelle gelb von Raps, hier Rechtecke grünen Klees wechselnd mit dem dunklen Grün junger Saaten, mit dem Blau der Lupinen und dem Graubraun der noch nackten Scholle. All das wiederholt sich durch alle Gemarkungssysteme; und indem du die Wiederholung von deiner Höhe aus als Regel und gesetzmässige Wiederkehr erlebst, fühlst du ihre Notwendigkeit.

Ähnlich ist das Erlebnis vor einem solchen Bilde. Man nähere die Augen ganz dicht, so wird man die beiden wichtigsten Zentren der formbildenden Flächensysteme, nämlich die rechte Augenhöhle und den rechten Mundwinkel vor sich liegen sehen, ganz wie so zwei Dörfer in den Tiefen mit drum herum gereihten Gemarkungen. An diesen Brennpunkten der Form ist denn auch, um sie recht anziehend für das Auge auszustatten, die Pracht der Farbe am meisten gehäuft und damit die Lebendigkeit des Fleisches am stärksten fühlbar gemacht. Die Wirkung hat in ihrer Intensität fast etwas Tierisches. Das Auge, für sich allein nahe betrachtet, liegt in das Fleisch gebettet wie ein Tier in seiner Höhle.

Christus im Grabe

Der grosse Triumph, den Trübners malerische Form nach erfolgter Verständigung mit Rubens feiern durfte, zugleich ein grosser Triumph rein-malerischen Formens überhaupt, das sind die Christusbilder von 1874. (Abb. 28, 29.) In unserer allgemeinen Übersicht über die Entwicklung Trübners wurde schon auf die drei Fassungen hingewiesen, deren erste sich in Köln befindet. Die dem Entstehen nach zweite gibt die monumentale Krone der zyklischen Reihe, die der Zeitfolge nach dritte mit der starken Verkürzung ist ein Paralipomenon, hervorgegangen aus dem Bedürfnisse des Künstlers, sich auf klassischer Walstatt mit den Grössten um die Wette einmal am Schwersten zu versuchen. Er hat dabei so abgeschnitten, dass jene Grössten alter Zeit selber, so sie zu Gericht sässen, ihn mindestens als einen ernst zu nehmenden Mitbewerber würden anerkannt haben.

Es ist schon von Dülberg*) aufmerksam gemacht worden, wie Trübner es darauf ankam, „Probleme der alten Meister selbständig zu lösen"; und wie an dem Bilde seines Toten Christus Rembrandts „Anatomie des Dr. Dayman" noch mehr „schuld sein" möchte „als Mantegnas krampfige Breraleinwand;**) — das hellgelbliche Leuchten des Körpers vor Trübners geliebtem Schwarz mag er den besten Riberas abgesehen haben — und doch ist jeder Quadratzoll auf diesem Bilde in eigenem harten Ringen erkämpft." —

Der „dritte" Christus mit der enormen, aber auch enorm gemalten Verkürzung ist offenbar entstanden, weil die Verkürzung der Brust bei der vorhergehenden Fassung den Künstler nicht befriedigt hatte. Das Hauptbild (Abb. 28) selbst zu ändern, lag keine Veranlassung vor, weil die Exaktheit in der Nachbildung der Naturform unbedingt dem grossen rhythmischen Formprinzip, welches dem Bilde zugrunde liegt, als dem wichtigeren geopfert werden musste. Diese „höhere" Wirklichkeit der Kunstform ist überhaupt Ursache gewesen, dass der Meister einen derart verkürzten Leichnam wählte. Es wurde früher schon in einem Vergleiche mit Bach von einem „Fugato" des formalen Aufbaues in diesem Bilde gesprochen, das wahrlich etwas von einem strengen, kirchlichen Kanon hat. Das, was wir zuvor als das „Sternbild", d. h. als die Zusammenordnung von Hauptpunkten benannten, durch welche das Auge über die Raumorganisation hin orientiert wird, das sehen wir hier gebildet durch die heilige Siebenzahl qualvoller, blutigroter Tiefen; es sind die drei Wunden: die rechte Brustwarze, der offene Mund und die beiden geröteten Augen. Diese 7 fasst der Blick des Beschauers zuerst, und um diese 7 so zu distanzieren, wie es die Architektur des Ganzen erforderte, war eine starke Verkürzung des Leichnames erforderlich, welche jene 7 Brennpunkte einander näher brachte und zugleich eine schärfere

*) Zeitschr. f. bild. K.; N. F. XVII. 1906. S. 298.

**) Beide Bilder: Mantegnas „Toter Christus" in der Brera, wie Rembrandts „Anatomie des Dr. Dayman" sind abgebildet bei K. Voll, „Gemäldestudien". Daselbst S. 182 auch eine Erläuterung des Problemes.

Betonung der Vertikalaxe gegen die Horizontale gestattete. Es wurde dadurch möglich, die lange Vertikalaxe vom rechten Knie zur linken Hand zu legen und anderseits die Horizontalaxe schnurgerade vom rechten Auge über den Mund, die linke Brustwarze nach der Wunde in der linken Sohle zu ziehen: ein Meisterwurf malerischer Tektonik.

Die tiefe, dunkelglutrote Wunde in der linken Fussohle ganz vorn ist der Quell der Form des in der Materialisierung durch die Farbe zu Gestalt werdenden Lichtflutens. Diese wahnsinnig qualvolle Durchlöcherung der lichten, fleischig empfundenen, nervendurchbebten Sohle packt augenblicks das Auge des davor Hintretenden, und wirft es dann von sich aus ins Bild weiter hinein — und zwar durchmisst der Blick, wie immer, zunächst in jagender Eil mit grossen Sätzen die Gesamtfläche, hält also erst am Gegenpol: der offene, verzerrte Mund, aus dem soeben mit einem donnernden Schrei der letzte Lebenshauch hervorgebrochen zu sein scheint. In der Korrespondenz dieser beiden Pole liegt die „tragische Lösung": der quälende Drang, welchen die nicht mehr blutende, starrende Wunde suggeriert, entlädt sich in der Gebärde des im letzten befreienden Stöhnen offen gebliebenen Mundes. Die malerische Abwandlung dieses tragischen Motives ist es, welche die Form ausmacht. Sie bedingt eine Art von Doppelfuge des Linien- und des Flächensystems. Wenn man nämlich der Lichterscheinung durch den aus ihr sich zeugenden Raum folgt, begegnet man immerzu Parallelismen, welche sich — wie im Doppelkanon — einander tragen: die Doppelbahn der majestätischen, starren, leuchtenden Beine gibt gleich die tiefe Horizontalachse in einer Parallele an. Die Vertikalachse geht querhin auf den beiden Bahnen der Linnen, von denen die eine unter dem Körper, die andere über diesen sich in herrlich gemalten Faltenwürfen ergiesst. Betont wird die Gegensätzlichkeit der beiden Achsen noch durch den Kontrast der starren Beinsäulen gegen die gebrochenen, vielfach streifenmässig zerlegten Flächen der Laken. Als weitere Doppelglieder in der Architektur sind verwertet: linkes Bein mit linkem Arm; die beiden vollen Wogen der mächtigen Brust; ebenso erscheinen fort-

gesetzt Parallelismen in den Flächen, sowohl in den Helligkeiten als in den Dunkelheiten, in den warmen wie in den kalten Werten. Ihnen geht das Auge unbewusst nach und erfüllt sich mit der unergründlichen Pracht der Räumlichkeit und der Farbe zugleich. Allein die Silhouette des, trotz grauer, dunkelgelblicher und -bläulicher Schatten, als Lichtphantom wirkenden Körpers in der Diagonale vor dem braunschwarzen Grunde ist von erhabener Pathetik.

Die dritte Fassung (Abb. 29) ist in Farbe und Modellierung weicher, toniger, lebendiger; es ist mehr vom Modell darin und daher mehr Studiencharakter. Es fehlt die grandiose, fahle, weiss-blaue Starre; die gelblich-bräunlichen Töne pulsierender Haut dominieren. Die Hauptsache war dem Künstler wohl die Pinselarbeit an dem faltenreichen Laken, welche die in der vorhergehenden Fassung an Pracht fast noch überbietet. Gleich einer Kantilene strömt der Fluss des Weiss, Grau, Blau und Grün darin bis in die Unternüancen gegen Rot hin: Weissrot, Graurot, Blaurot, Grünrot rinnen wie ein Glissando durch das Faltenwerk. Das Haar fliesst wie dunkles Blut in das düstere Lorbeergrün, das sich mit rötlichen Reflexen erfüllt. Die Dornenkrone hat graubraune Zweige mit blutrot glutenden Dornenspitzen. Die Verkürzung des Oberkörpers ist so stark, dass eine Männerhand den Raum vom unteren Rande des Lendentuches bis zum Anfang des Bartes überspannen kann. Die Modellierung des erhöhten Hauptes erfolgt mittels der Kurvaturen der Grate, die durch das Absetzen des Pinsels entstehen. Diese Art der Modellierung ist in der letzten Fassung stärker als in der vorhergehenden. Beide werden immer zu den kostbarsten Schätzen deutscher Malerei gezählt werden.

Chiemsee-Landschaften

Das Jahr 1874 führte Trübner im Sommer nach dem Chiemsee, wo die erste Serie seiner klassischen Landschaften entstand. Es muss für jeden absolut unbegreiflich bleiben, dass ein 24jähriger diese, den ersten Landschaften aller Zeiten ebenbürtigen kleinen Meisterwerke

geschaffen haben soll, für jeden, der nicht weiss, wie Trübner noch auf der grossen Tradition stand und nicht als ein ganz auf sich selbst gestellter im Wesenlosen umhertastete. Solange Trübner mit beiden Füssen fest blieb auf dieser seiner Basis, blieb ihm auch sein Genie treu, ein Genie, das in den Landschaften um so siegreicher prangt, als es hier nicht von der Riesengestalt des Leibl in Schatten gestellt wird. — Weigand besitzt eine Studie von der Herreninsel, die vielleicht in die ersten Anfänge des dortigen Aufenthaltes fällt, eine hinten von den dichten Buchenwipfeln umzirkte grüne Wiese mit Hirschen — darüber im Himmelblau weissliche, über den Baumkronen aufsteigende Wolkenfetzen. Es ist wunderbar, wie das alles in eine Unwirklichkeit gewandelt ist, die bei völliger Sachlichkeit in der Angabe des objektiv-gesehenen doch wie ein subjektives Schauen, eine Vision wirkt. Es ist die harmonische Abstufung der Lufttöne, der Einklang der Farben, der uns vor diesem Fetzen Leinwand beglückt — nicht anders als ob wir eine schöne Kammermusik anhörten. Die Wipfelmassen sind so vereinfacht, dass sie sich wie eine Wand voll Dunkelheiten quer durchs Bild bauen und es dadurch gliedern. Das Blau hat immer etwas vom Grün, das Grün immer etwas vom Blau. Und diese Harmonie ist es, die allen Chiemseebildern Trübners ihre koloristische Abgeschlossenheit einhaucht. Wir finden sie in höchster Steigerung in dem Prachtstücke der Weigandschen Sammlung „Der Schiffssteg“ (Abb. 32): Grün, Grau, Blau, Braun, Braungelb und Grüngelb sind, grob gesprochen, die zauberischen Stufen, auf denen hier der lichte Fuss der äthergeborenen Schönheit herniedersteigt. Jede Farbe enthält alle übrigen des Bildes — so scheint es — und alle Farben durchdringen sich brünstig — am brünstigsten im Vordergrunde neben dem Steg in den Tönen der längsseits liegenden Kähne und der beschatteten Wasser, in denen sie schaukeln. Am nächsten verwandt ist das entzückende Chiemseebild der Hamburger Kunsthalle (Abb. 40), in welchem ebenfalls die so merkwürdig niedrig in dem hohen Wasserspiegel des grünen „bayerischen Meeres“ drinsteckende „Fraueninsel“ mit ihrem kolossalen, uralten Turm

als Fanal am Horizonte aufgepflanzt ist. Im Kataloge der Jahrhundert-Ausstellung (II. Nr. 1836) analysiert: „Die gleiche hellblaue Basis in Wasser und Himmel. Im Wasser mit blaulila Wellen variiert. Dasselbe Lila, aber in helleren Tönen, so dass die Tendenz nach Rot deutlich wird, gibt die Färbung des unteren Teiles des Himmels. Zwischen den graugrünen Sträuchern und dem Land ist das Wasser ruhiges Blau. Hintergrund bläuliches Grau mit weissen Häusern." — Hinzugefügt sei, dass auch das Weiss der Hauswände immer noch in den grünen und bläulichen Tönen des Sees und der Luft changiert — wie es am Chiemsee tatsächlich der Fall ist — und dass Trübner dieses unmerkliche Changieren so genau trifft, tut viel zu der beispiellosen „Porträtähnlichkeit" seiner Chiemseebilder, die äusserlich besteht, unbeschadet der innerlichsten rhythmischen Vertiefung und Erhebung ins Allgemeine.

Grösser noch ist die Rolle, welche den Hauswänden naturgemäss in den Bildern der Herreninsel-Serie zufällt, deren Perlen in der Nationalgalerie und in der Neuen Pinakothek sind. Ausserdem kommen hier noch die vielerlei Stufen von Linden- und Buchengrün hinzu, sodass in der Publikation über die Jahrhundert-Ausstellung (II. 1839) gesagt werden durfte: „Das Grün steigt von fast gelblichen Tönen zu den dunkelsten und mischt sich dort mit geringen Mengen von Braun." — In einem vorzüglich schönen Stück der Reihe (Abb. 34) mit der an Corot gemahnenden, grandiosen Baumgruppe links und der herrlichen Sonne auf der Giebelwand findet sich die reizende Variante mit der blauweissen bayerischen Fahne, die den koloristischen Schlüssel direkt an die architektonische Mitte des Bildes verlegt.

Man muss vergleichen, wie andere vorher den Chiemsee gemalt haben; z. B. Joh. Gottfr. Stefan, von welchem auch eine Chiemsee-Landschaft in der Nationalgalerie hängt. Stefan ist der Natur peinlich exakt nachgegangen, Strich für Strich; und doch kommt uns sein pedantisch konterfeyendes Bild neben das Trübnersche gehalten so masslos „unähnlich" vor. Es könnte schliesslich auch ebenso gut der

Comersee oder der Genfer See sein. Trübners Bilder aber sind nur Chiemsee — und dabei doch von einer Allgemeingültigkeit, wie wenn ein Dichter sagt: „der See". — Die Serie von 1874, zu welcher die Stücke der Nationalgalerie wie der Pinakothek gehören, sind noch ziemlich dunkel und dumpf im Tone und, gegen die Wesslinger und Seeoner Zyklen von 1876 und 1891 gehalten, fast noch lichtlos. Ihre Wirkung steckt vorzüglich in dem sonoren Klang des Grün-Grau-Blau, der oft bis ins Braun, Braungrau und Schwarz hinabsteigt.

Die Dragoner-Einjährigen von 1875

Der sitzende Dragoner (Abb. 36) mit dem Kneifer und schwarzem, in der Mitte gescheiteltem Haare ist 1874 auf 75 gemalt. Der gelblich durchschattete Rosa-Fleischton, das blaue Uniformtuch, die schwarzen, schwarz-weiss geränderten Achselklappen stehen vor hellbraun-grauem Grunde. Der schwarzlackierte Helm mit grauumflorten Silberbeschlägen und Kokarde ist prächtig im Raum. — Das andere Bild ist ein Selbstporträt: Trübner in hohen Reitstiefeln mit der Palette in der Hand. Der Kopf, eine köstliche Harmonie auf Blond, die Tischdecke hinten von vorzüglicher Meisterschaft (Abb. 50). Das Ganze für Trübner's Wesen typisch. Von dem zweiten Bilde gibt es eine Variante ohne Tisch und Palette.

Die grossen Bildnisse von 1876

„Das Köpfemalen ist gewissermassen
der Parademarsch des Künstlers."
W. Trübner.

In dem „Mann mit dem roten Barte" (Abb. 51) gibt das Verhältnis der Helligkeit auf der Hand zu der Helligkeit auf der Stirn einen fast mystischen Eindruck. Beide Lichtphantome treffen sich — etwa in Rembrandts Art — in dem Halbdunkel des roten Bartes und Pelzes. „Die Meisterschaft, mit der das Pelzwerk gemacht ist, erinnert ebenso an van Eyck wie der Muff der Kokotte auf dem Leiblschen Bilde." Diese feine Glosse Meier-Graefes (Entwicklungsgesch. II. 510) darf ohne

weiteres auch auf die verwandten Stücke bezogen werden, vornehmlich auch auf die, auch in der fast brutal-rassigen Ausprägung des Typus echt Trübnerischen „Blondine mit Pelz" (Abb. 45). Hier kommt noch der brillante Sitz des dunkelgrauen Hutes über dem Rosatone des Gesichtes mit ins Gelbe spielenden Abschattierungen nach oben hinzu. Ein Studienkopf (Abb. 44) bringt das Motiv in einer Vereinfachung, die den machtvollen Pinselhieb in der Artikulation, vorzüglich im Pelzwerke, sich mit wahrhaft bacchantischer Ungehemmtheit austoben lässt.

Der für des Meisters Entwicklungsgang so bedeutungsvolle Studienkopf „Dame mit blauem Hut" (Abb. 49) hat ebenfalls einen rosa Fleischton, der am Hals in zartes Gelb hinüberspielt und in der leuchtenden Stoffrose auf dem blauen Kapothütchen mit frischer Laune wieder auffunkelt. Mit ähnlich reizender Kaprize schlingt sich das schwarze Samtband mit dem grossen Medaillon um das Hälschen. Dazu braunes Haar und weisser Leinenkragen. — Bei der „Dame im Lehnsessel" (Abb. 43) wird das Rosa des Fleisches unter Einwirkung des graublauen Kleides mit grauen Schatten durchwebt. — Es folgen die beiden Paare der grossen Meisterbildnisse, in denen die deutsche Malerei auf einen ihrer Kulminationspunkte emporgelangte. Das eine Paar stellt Frauen dar („Dame in Braun" und „Dame in Grau"), das andere Männer („Martin Greif" und „Karl Schuch").

Die „Dame in Braun" (Abb. 41), welche Wilhelm Weigand in München besitzt, gehört zu den Schöpfungen Trübners, durch welche er sich Leibl und dem ganzen Leibl-Kreis gegenüber am selbständigsten zeigt. Der prachtvoll leuchtende Fleischton, die ebenso vornehme als lebensprühende Haltung, die volltönende Charakterisierung alles Stofflichen bekundet den Zusammenfluss der von den grossen Niederländern (Hals und Rubens) und von den grossen Spaniern (Velasquez) kommenden Strömungen in einer genialen Persönlichkeit. Die Harmonie der Töne ist vielleicht in keinem Bilde des Meisters so geschlossen wie hier. Alle Untertöne, selbst die grauen Schatten im Weiss des Kragens, das Oliv, Graublau und Schwarzgrau, ja sogar der urgesunde, lebhaft

gerötete Fleischton haben etwas von dem hocharistokratischen Braun der Dominante. Die Malerei des Gesichtes, obzwar in der bekannten flächigen Manier mit Betonung der Pinselabsätze gehalten, ist doch von der weichsten Ausgeglichenheit. Die oftmals beanstandete „Härte" auf der linken Wange ist als architektonische Weiterführung des wundervollen Licht- und Schattenspieles in den reichen Tönen der Schläfenpartie notwendig, auch zur Durchführung der grandiosen Senkrechten von den Hutfedern bis zum Halsansatze. Der schräge Blick und der schräge Sitz des Hutes bringen eine Note von echt weiblicher Kaprize und Distinktion in das Bild, die in der deutschen Kunst kaum ihresgleichen hat.

Die „Dame in Grau" (Abb. 42), in dem von Osthaus in Hagen i. W. gegründeten Folkwang-Museum, hat schon Meier-Graefe (Entwicklungsgesch. II. 509) für die Reihe der ganz grossen Bildnisschöpfungen in Anspruch genommen, indem er sagte: „Hier ist nichts mehr von Ter Borch — es gelingt ihm, seine vollendete Farbenkunst zur Gestaltung eines starken, ganz individuellen Ausdrucks zu verwenden. Velasquez hatte ihn schon vorher die objektive Behandlung des farbigen Reizes gelehrt, er wurde jetzt sein engeres Vorbild, um den Dargestellten die grosse Allüre zu geben, die aus einer glücklich erfassten Eigenart des Modelles Typen bildet. — — Trübner hat in den Frauenporträts den intimen Velasquez erfasst, als hätte er im Atelier bei dem Meister gearbeitet und gleichzeitig das Wesentliche des Spaniers ohne alles Engere aufgenommen, wie es nur die durch Jahrhunderte abgeklärte Betrachtung vermag. In der „Dame in Grau" kommt er dem Spanier am nächsten; was ihn trennt, ist die Nationalität und das gesellschaftliche Milieu; Velasquez malte Prinzessinnen und vornehme Kurtisanen, Trübner deutsche Bürgerfrauen. Nur das Bedeutende in den beiden ist sich ähnlich, die wundervolle Haltung in der Komposition und in der Farbe, das ganz Einfache, das monumental wirkt." — Zu diesem „Einfachen, das monumental wirkt" gehört abermals das räumliche Verhältnis der Hände zum Gesicht: eine Triangel von Lichtphantomen, zwischen denen das bläu-

liche Grau hin- und widerwogt wie eine dichtere Materialisierung derselben Äthersubstanz, und die in dem Purpur des Bandes im braun flimmernden Haare wie in einem Karfunkel zusammenschiesst.

Das Bildnis des Dichters Martin Greif (Abb. 46), ist, wie das des Malers Karl Schuch, nicht allein deshalb so überaus hochzustellen, selbst innerhalb einer Produktion wie diejenige Trübners ist, weil es alle Vorzüge des Meisters in sich vereinigt, sondern vor allem auch wegen der gewaltigen Beherrschung jener tiefen Lichtstufen, die wir in Bausch und Bogen „schwarz" nennen. Wir haben sie hier im Hintergrunde rechts, kontrastiert durch einen blutroten Vorhang; im Sesselholze, kontrastiert durch den dunkelolivenen Ton des Polsters; im Rock, kontrastiert durch das Weiss des Kragens, das Hellrosa des Fleisches und die lichte Goldlinie der Uhrkette; im Buchdeckel, kontrastiert durch den hellgrauen Schnitt und den Fleischton und durch das Maiblumensträusschen mit seinem Weissgrün, das unbeschreiblich wertvoll ist als Formelement. Es sagt soviel von Poesie ohne irgendwie „poetisierend" zu sein. Es ist sachlich, nüchtern gemalt; nichts von jenen romantischen Unterstreichungen ist darinnen, die fortgesetzt „Poesie" brüllen. Man erinnert sich an Goethes Ausspruch: „In Kunst und Wissenschaft kommt alles darauf an, dass die Objekte rein aufgefasst und ihrer Natur nach behandelt werden." Eben darum ist es wirkliche Poesie. Haar und Schnurrbärtchen sind brünett. Der „Parademarsch" des Lichtes vom Gesicht über die Hände bis zur linken Manschette ist von unsagbarer Ausdrucksgewalt und schon auf der Reproduktion evident.

Im Porträt Karl Schuch's (Abb. 47) übernehmen das „pompejanisch rot" leuchtende Stück Hutfutter und die Zigarre die Funktionen, welche im Greif-Porträt das Buch und das Sträusschen erfüllen. Wie dort der Literat und Dichter, so werden hier der Feinschmecker und der Geniesser farbiger Qualität gekennzeichnet. Der formale Aufbau ist, wie schon die Distanz zwischen Händen und Gesicht anzeigt, ungleich weitzügiger, monumentaler als im „Martin Greif". Die farbige Harmonie wird in den Grundlagen aus denselben Elementen bestritten,

d. h. sie ist eine „à-jour-Fassung" des Schwarz mittels Rosa-Fleischton, olivenen Stofftönen, brünettem Haar und braunem Holze. Das Bild ist, wie ich in meinem Buche „Deutsche Form" schon sagte, der grösste Triumph des Schwarz in der deutschen Malerei*), „des Schwarz, das wir nicht als das Nicht-Licht, sondern als die letzte wahrnehmbare Stufe des Lichtes selbst zu begreifen haben, als jenen letzten tiefsten Ton und hohlen Ruf, den es uns lässt, wenn es aus unserer Welt wieder abscheidet". Im Schwarz des Rockes ist nicht nur das Oliv der Tischdecke und das Grün des Sesselpolsters, sondern es ist auch wie durchhaucht von einem unnennbaren Rot. Das kommt wohl durch den Umstand, dass dieser kolossale schwarze Torso gleichsam eingespannt ist zwischen die Maxima des Rot im Hutfutter, im Gesichte und im „Schoner" der Sessellehne. Ein Triumphzug malerischer Kunst ist die breite, flächige, harmonisch auswogende, „gefühlte" Pinselführung, mit der hier z. B. das im dunklen Grund, wie eingemauert in einen mystischen Raum für Zeit und Ewigkeit, leuchtende Antlitz geformt ist, namentlich die belichtete rechte Wange. Ebenso der belichtete rechte Schenkel; wie ist das fleischig, voll, körperlich und plastisch gefühlt! Trotz der modernen schwarzen Hose, die tief in den Schatten hineinragt, den der Rockschoss wirft, denkt man an antike Plastik, an die Schenkel des Barbarinischen Fauns oder auch an den rechten Schenkel der sitzenden Frau in Manets Wintergartenbild derselben Galerie, der auch durch den modernen, modisch gearbeiteten Kleiderstoff hindurch sein volles, gesundes Fleisch, den Schimmer seiner hellen, straffen Haut und den Duft eines jungen Blutes empfinden lässt. Das Manet'sche Bild ist aber erst 1879 gemalt worden. — Hier und im Gesicht, auch in der Hand mit der Zigarre und in der grau durchschatteten Manschette erreichte Trübner völlig die altmeisterliche Ausgeglichenheit und Ausgerundetheit des Leibl'schen Kirchenbildes, doch mit völlig anderen, nämlich malerischeren, ausschliesslich malerischen Mitteln.

*) „Deutsche Form". S. 268.

Es ist bekannt, dass Leibl im Jahre 1876 auch eine Skizze zu einem Porträt Schuch's, das ihn mit dem Hut auf dem Kopfe und einer langen Virginia im Munde zeigt, angelegt hat. Sie ist heute im Besitze der Nationalgalerie. 1874 hatte bereits Hirth-du Frênes das Schuchbildnis der Pinakothek gemalt und Schuch selbst hatte sich in dem gleichen Jahre 1876 porträtiert, in dem auch das berühmte Trübner'sche Bild der Nationalgalerie entstand. Die vier Schuchbildnisse sind zusammen reproduziert*) von Meier-Graefe im III. Bande seiner „Entwicklungsgeschichte" (S. 178 u. 179.) und das mit gutem Grunde. Denn in ihnen symbolisierte sich das „ideale Kräftemass", das im Kreise dieser Künstler damals bestand „wie in der alten goldenen Zeit der Malerei". — Es bleibt dabei: Wilhelm Trübner gebührt der Ruhm, dies Kräftemass in einer höchsten Spannung im Schuch-Bildnisse für alle Zeiten festgehalten zu haben.

Landschaften von 1876

Es macht den Eindruck, als ob nach der langen Enthaltsamkeit, welche das Soldatenjahr dem jungen Meister auferlegt, dessen schöpferische Kraft gleich einer wilden Sturmflut losgebrochen sei. Dabei hielt sich die Qualität seiner Arbeiten erstaunlicherweise durchweg auf dem höchsten Niveau. Auch im Landschaftlichen. Er hatte im Sommer Bernried wieder aufgesucht, die stille, tiefgrüne Bucht am Westufer des Würmsees, wo einst vier Jahre zuvor das denkwürdige Zusammenleben mit Leibl, Schuch u. a. stattgefunden hatte. Die Studie „Waldweg", die hier enstand, gibt gleich die neue Tonart an: reicher an Licht, der Klang der Farbe sonorer, tiefer. Die meisten Bilder des Jahres sind übrigens nicht in Bernried, sondern westlich davon, an dem nahe beim Ammersee gelegenen Kleinen Wesslinger See entstanden, dessen waldige Ufergebiete von diesem Aufenthalte Trübners an für die deutsche Kunst von Bedeutung geblieben sind. Es sind die besten Münchner, es sind gerade die, welche die ausgefahrenen Gleise

*) Alle vier auch im I. Bande der offiziellen Publikation der Berliner Jahrhundert-Ausstellung. S. 226, 227.

der landesüblich-pleinairistischen Feld-, Wald- und Wiesen-Modernität meiden und ernsthafter Formgestaltung zustreben, die sich dort allsommerlich ansiedeln: die Leute von der „Scholle", Erler, Püttner, Münzer, Eichler, Putz und andere, die mit ihnen nach würdigeren Zielen streben, als sie die Ausstellungsmalerei der letzten Jahre so gemeinhin für sich aufgepflanzt. Bewusst oder unbewusst ist ihnen Trübner stets ihr zuverlässigstes Vorbild, ihr strengster Berater geblieben.

Wir haben zwei Serien zu unterscheiden: die Wald-Interieurs, darunter der „Badeplatz" (Abb. 55) mit dem entzückenden Kleider-Stilleben der Sammlung Nabel in Berlin, der Buchenwald mit Kavalleriestaffage bei Ullmann (Abb. 54) in Frankfurt und der „Buchenwald mit dem Liebespaare" (Abb. 57), der auf die pastosen Odenwälder Landschaften der späteren Zeit vorbereitet. Sodann die Stücke mit hellerem Lichte, sämtlich mit freiem Horizont: „Dogge am See" (Abb. 53; bei W. Weigand in München), „Zimmerplatz" (Abb. 52; Hamburger Kunsthalle) und „Dragoner im Kartoffelacker", das erstaunliche Bild in der Sammlung Holzmann zu Frankfurt (Abb. 56).

Bei dem Seestücke mit der Dogge (Abb. 53), das Weigand in München besitzt, gehen rechts weissliche Wolkengruppen in den blauen Himmel über grünem Waldhorizont; und dieses Spiel wiederholt sich höchst reizvoll in der Mitte vorn, wo eine mächtige Staude von Schafgarben ihre weisslichen Blütendolden über die im Wasser gespiegelte Bläue streckt, darum grünes Schilfgras.

„Der Zimmerplatz" ist im Kataloge der Jahrhundert-Ausstellung irrtümlich unter dem Titel „Holzfäller" aufgeführt worden. Das Bild wurde am Wesslinger See in ganz kurzer Zeit gemalt; es „schildert" die Herstellung des Dachstuhles für ein kleines Haus. Zu dem in unendlicher Mannigfaltigkeit abgestuften Klang Weiss-Grau-Grün-Blau, der allen Landschaften des Meisters bis zum heutigen Tage zur Basis dient, tritt hier eine „kontrapunktisch" hineinverwobene zweite thematische Harmonie von Holztönen — nennen wir sie einmal „braun-grau". —

Die unübertreffliche tektonische Gliederung des Bildes ist auch aus unserer Abbildung zu ersehen, vornehmlich wie das Holzwerk vorn im Raum gleichsam als eine Terrasse aus Säulen und Quadern vor der eigentlichen landschaftlichen Horizontalführung auftritt.

Bei den „Dragonern im Kartoffelacker" ergibt der militärische Vorgang die Raumgliederung. Auf der Anhöhe hinten ist der Doppelposten des Feindes ansichtig geworden; der eine Dragoner feuert einen Alarmschuss, dessen weissgraues Rauchwölkchen auf dem Originale viel deutlicher als Helligkeit wirkt wie auf der Reproduktion. Der andere Dragoner reitet zurück, um Meldung zu bringen. Der im Mittelplane im Getreidefeld neben dem Kartoffelacker haltende „Examiniertrupp" sitzt inzwischen auf; während ein durch den Karabinerschuss aufgeschrecktes Häschen im Vorderplane ganz links durch die Kartoffeln flüchtet, dabei den weissen unteren Balg seines angstvoll hochgestellten Schwänzleins zeigend. Diese ganze, hochinteressante Manövergeschichte ist für den Meister natürlich nur ein Vorwand, ein Mittel zum Zweck. Der Zweck ist malerische Kunstform. Das weisse Hasenschwänzchen mit den weissgelblichen Kartoffelblüten im dunkelgrün-braunen Vorderplane korrespondiert mit dem Schimmel und dem weissen Lederzeug des Kavallerietrupps im Mittelplane und mit dem hellen Wölkchen Pulverrauchs im letzten Plane: ein Dreieck, das allen Formelementen des Bildes zum Fundamente dient. Der Klang des grossen Trübnerschen Akkordes auf Grün-Blau (hier durch Uniformtuch verstärkt) und Weiss ist vielleicht in keinem anderen Bilde so sonor wie in diesem kleinen Kabinetstücke. Der Luftton ist von tief erquickender Frische und Pracht. Man glaubt so etwas wie das prustende Schnauben ungeduldiger Rosse darin zu fühlen.

Giganten, Kentauren, Amazonen. — Hundebildnisse u. a. Schöpfungen der Jahre 1877—1880

Es nähert sich die Zeit, in der Trübner mit der göttlichen Naivität, die nur Genies haben, glaubte das Publikum dadurch überzeugen zu können, was Kunst sei und was nicht, dass er die vom Zeitgeschmacke

bevorzugten kompostionellen Vorwürfe, welche die Modegötzen schlecht malten, der Abwechslung halber einmal gut malte; er hat dabei Jahre geopfert, die, wenn er seiner ursprünglichen Richtung weiter gefolgt wäre, uns um eine Fülle erstrangiger Schöpfungen bereichert hätten.

Er kam so zuerst auf einige mythologische Motive. Das ist gar nicht erstaunlich. Anregungen, die er fast als Kind von Feuerbach empfangen, treten da plötzlich in seinem späteren Leben in nicht immer glücklichen Kompositionen von Titanenstürzen und dergleichen wieder auf; darunter aber doch auch die wundervolle kleine „Gigantenschlacht" (Abb. 58), auf welcher das Licht einherwandelt in feierlichen Takten, wie auf einem Relief.

Trübner wurde nämlich durch einen Schild, der in der Münchner Ausstellung von 1876 („Unserer Väter Werk") zu sehen war, für den Vorwurf begeistert. Meier-Graefe weist mit Recht darauf hin, dass Feuerbach's Titanenbild erst später in München bekannt wurde, eine direkte Beeinflussung also gar nicht vorliegt: „Feuerbach dachte nicht an Schilde, sondern an grosse Wände. — — Trübner malte — — diese Bilder ungefähr so wie seine Landschaften. Die vielen nackten Leute waren ihm willkommene Träger von Lichtpunkten. Durch die Niveaudifferenzen sind die vielerlei Unterschiede der Körper entstanden — farbige Lichter — — ein Spiel von Hell und Dunkel—, das die Fläche gefällig bewegte." — In diesem Stück steht Trübner dem Marées fast näher als dem Feuerbach, der dann aber in Versuchen wie „Amazonenschlacht" (Abb. 68) vorherrschend wird, nicht ohne dass gelegentlich auch wieder einmal der Meister des Stillebens sich rührt, wie auf dem Bilde bei Weigand, wo vorne die köstlich gemalten grünen und roten Tafelfrüchte im mythischen Braun und Violett des kentaurischen Würgens aufleuchten. In den Amazonen-, Kentauren- und Titanenkämpfen bringt Trübner zu den grossen kompositorischen Rhythmen Feuerbachs etwas von der Farbenglut des Delacroix. Es flammen da unerhörte Kaskaden von Blutrot, Violett, Grün und Scharlach auf, besonders in den Gewändern und Fleischtönen. Dann aber auch in den

blutdurchsickerten Eingeweiden, die aus den aufgerissenen Pferdebäuchen quellen wie flüssige Lava aus gluterfüllten Kraterschlünden. Man kann nie genug beklagen, dass es dem Meister niemals vergönnt gewesen ist, eine Monumentalmalerei grössten Stiles zu machen. In der Farbe war er dazu noch mehr berufen als selbst Feuerbach. Aber auch im Kompositionellen finden sich in seinen Entwürfen die vertrauenerweckendsten Momente. Seine Skizze „Wilde Jagd" zeigt Ansichten von unten, Menschen, Rosse, Hunde in so tollen und dabei so fabelhaft sicher getroffenen Verkürzungen, wie man sie seit Tiepolo in Deutschland kaum wieder gesehen hat. Es ist ein instinktives Wissen um das architektonische Wesen des Deckengemäldes darin, das schlechterdings verblüfft. Denkt man sich dazu die Farbe der „Amazonen" und die Aktmodellierung der „Titanen", so ist das Fresko höchsten Stiles in vollständiger Ausstattung vorhanden. Nur ein geborener Monumentalist macht eine Form wie die dominierende Mittelfigur auf der grösseren „Amazonenschlacht" (Abb. 68), der nackte Frauenrücken auf dem graublauen Schimmel. Es ist mit einer geradezu antiken Naivität und Selbstvertändlichkeit empfunden, wie der Mädchenleib über der riesigen Kruppe des Hengstes schlank emporwächst. Alle missglückten Kombinationen und fast ins Geschmackwidrige gehenden Wagnisse in Form und Kolorit können den starken Eindruck solcher Einzelheiten nicht verwischen. Nur der Erfinder dieser Amazonen konnte später den monumentalen Reiterinnen im Zeitkostüm in den Sattel helfen.

Trotz solch eminenter Einzelheiten — es kommen in den Kentaurenbildern (Abb. 60, 63, 65) Kombinationen von Fleischtönen und Waldesgrün vor, die berauschend sind — muss dieser Gruppe wie allem „Kompositiorischen" in der Produktion des Meisters eine mehr episodische Stellung zugewiesen werden.

Auf sein eigenstes Gebiet und Wesen besinnt er sich jedoch — und das mit meisterhaftem Gelingen — in den Hundebildnissen, deren berühmtestes und schönstes jetzt in der Münchener Pinakothek hängt (Abb. 66). Die Kultur der malerischen Form in diesem Stücke

steht so hoch, dass man nur in den Sphären der Verfeinertesten unter den Alten Vergleichbares suchen darf. Im Besitze des Meisters befindet sich das merkwürdige kleine Bildnis des Malers Sattler von Leibl von 1870*), auf dem vorn auch eine Dogge zu sehen ist, allerdings eine mehr gelblich gefärbte, während Trübners prächtiger „Cäsar" mehr ins Grau-Dunkeloliv-Bräunliche spielt. Das ist charakteristisch für die beiden Meister. Der ältere, Leibl, kennt den Hund nur als einen der „homerischen Begleiter des Menschen", so wie Marées den Gaul; Trübner nimmt ihn für sich allein und zwar zur Errichtung einer räumlichen Form. Er ist von dem Hunde-Lenbach Landseer, dem „Tier-Psychologen", ebenso sehr entfernt, wie von Zügel, dem der Tierkörper nur gewissermassen als „Kugelfang" für die aufprallenden Lichtmassen dient.

Bei der „Sitzenden Dogge" der Pinakothek geben die vier hellen Pfoten auf dunklem Boden mit dem hellen Brustfleck — den das ledertonige Halsband so geistreich gliedert — das, was wir das „Sternbild" nennen, die Anhaltspunkte für die Raumorientierung. Es ist ganz merkwürdig, wie die gesimsartige Wirkung des Halsbandes den Kopf trägt, höher rückt und zugleich in seiner monumentalen Massigkeit steigert. Die Gesamtgestalt des wie eine antike Bronze dasitzenden Tierleibes erfährt dann eine Art von leitmotivischer Wiederkehr in dem embryoartig wirkenden Fleck, den eine helle Rankenarabeske auf dem Fond des Teppiches im Grunde aufleuchten lässt.

Der selbe Teppich, kombiniert mit dem vergrösserten Stilleben auf dem zuvor erwähnten Kentaurenbild ergibt das Stilleben von 1877 (Abb. 59). Es zeigt hinten den Gobelin mit grossem Rankenornament, auf einem Rankenzweig einen gewebten Papagei (doch nur Rumpf und Schwanz im Bilde). Farben: aus tiefem Dunkelblau des Gobelinfonds quillt ein durch Grau gemildertes Grünblau in den Rankenornamenten, das, je weiter es in die Sphäre der Belichtung rückt, um so mehr in Gelb, Gelbrot, Rotbraun, Matt-Orange aufhellt.

*) Jahrh.-Ausst., Bd. II No. 985.

Davor: auf braunem Tisch eine gestickte, spitzengesäumte, weisse Decke, faltig und verkrumpelt. Darauf Äpfel und Trauben (weisse und rote) z. T. in einem Teller, Melonen, davon eine aufgeschnitten: Ein herrlicher Farbenlauf über Grün, Blau bis Blutrot, in die Tiefe raumzeugend wirkend. Wie der „unwirkliche" Papagei des Gobelins wirklicher wirkt als die „wirklichen" Dinge (Obst etc.), verstärkt besonders den visionären Charakter des Lichtphantoms. — Ein Damenbildnis aus derselben Zeit gibt die Dargestellte vor bordeauxrotem Tapetenfond in modischem Rembrandthut und Stirnlöckchen („Simpel"), den linken wildledernen (gelblich-hellen) Handschuh anziehend. Das silberne Armband steht delikat gegen das Wildledergelb. Toilette: Grau und Schwarz.

VI. Die späteren Werke
(1880—1907)

Was die jüngere Schaffensperiode des Meisters anlangt, so hat eigentlich erst die Trübner-Ausstellung von 1907 im Münchner Kunstverein volle Klarheit geschaffen über deren höchst bedeutsame Stellung. In der Jahrhundert-Ausstellung hatten wir nur sein Jugendwerk; in München ward uns sein späteres Schaffen dagegen gehalten, und siehe da, es lieferte uns erst die Schlüssel zum Verständnis der Elemente seines frühen Werkes, welche über Leibl hinaus deuten! — und nicht nur über Leibl, sondern sogar über den gegenwärtigen Stand der modernen Malerei — der ja immer noch als Intermezzo zu gelten hat — hinaus in eine Zukunft, die, wenn sie überhaupt schon geahnt werden kann, durch nichts mehr vorstellbar wird, als durch den „späten" Trübner, vorausgesetzt, dass wir ihn neben dem „frühen" Trübner sehen. Zwischen beiden ist eine Kluft, die der erste flüchtige Blick nicht überbrückt. Wir kennen jetzt die unheilvollen Mächte, welche sie aufrissen; es waren jene qualvollen Krisen, welche das Weltgeschick Künstlern unserer noch zwiespältigen Neukultur ganz besonders aufgespart zu haben scheint. Er hoffte auf den „Sieg der guten Sache" und hauste Jahrzehnte als ein Verfolgter unter den Menschen, die auf ihre Weise ihrer Sache viel zu sicher waren, um auf das wunderliche Gebaren eines so stillen Sonderlings achten zu wollen. Trübner musste sich notwendig in diesem stillen Todeskampfe verrennen. Sein feuriges Temperament hauchte der Farbe einen Glutodem ein, den man bei Leibl, den man in der deutschen Malerei überhaupt kaum wieder findet. Trübner meinte, die Menschen oder doch wenigstens die jungen Maler müssten daran glauben. Er war ein ziemlich mässiger Psychologe. Er kam immer und immer wieder damit und immer

vollkommener bis gegen Ende der 70er Jahre. Da hatte er seine Erlebnisse ausgeschöpft. Was er vermochte, wenn er sich gelegentlich wieder einmal frei machte von dem, was ihn hemmte, das beweisen die beiden Londoner Bilder von 1884, „Ludgate Hill" (Abb. 71), mit dem kraftvollen visionären Erscheinen des Stadtbildes in der Atmosphäre. Es sind Vorzüge in den beiden Studien, namentlich in der ohne Staffage, die sie bald ähnlichen Arbeiten Manets, bald sogar den früheren Pariser Strassenbildern Monets nähern. Beide hatte Trübner nie gesehen. Aber statt nun zu tun wie Leibl, heimzukehren aus den Stätten des Verbrauches und der Verbrauchten in die Kraft der Rasse, sich selbst wiederzufinden, gleichviel, ob in London oder in Kutterling, aus neuen Erlebnissen neue Ausdrucksformen zu schöpfen, tat er das Gegenteil: er suchte sozusagen Erlebnisse für seine Technik. Trübner hat sich fraglos vorübergehend von den Bluffs der komponierenden Koloristen und der Pleinairisten imponieren lassen; auch wohl gelegentlich von dem schon flauer werdenden, poëtisierenden Thoma und von der kentauromantischen Dekoration der Böckliniden. Es war feindlichen Gewalten geglückt, sich zwischen ihn und den Quell seiner Vorstellungen in der Natur zu drängen. Er suchte sich neue Wege dahin zu bahnen, aber er musste viele Irrwege durchlaufen, bis er sich endlich mit brutalen Hieben aus dem Dickicht wieder herausgeschlagen hatte und die Natur wieder unmittelbar vor sich sah: „herrlich, wie am ersten Tag".

Nach der langen Periode der verzweifelten Experimente schiesst dann die ganze Kraft des Meisters neuerdings empor wie eine blendende Fontäne. Wieder ist es die Heimat, welche ihn erneut. Man versteht wohl jetzt, warum sie in dieser Schrift von vornherein so stark in den Vordergrund zu setzen war. Seine ersten Würfe sind die kleinen, noch mehr studienhaften, aber in Farbe und Form neuen und reichen Impressionen von Heidelberg, die 1889 entstanden: das Heidelberger Schloss im Sommer und Herbst, bei Abendglut und Regenstimmung. Eine zyklische Folge, in der namentlich die erstaunliche Ausdrucksfülle, mit der darinnen der Pinselstrich bis ins kleinste Detail hinein aus-

genutzt ist, erfreut; z. B. genügt ihm die veränderte Strichlage um an Berghängen bald Weinberge, bald Ackerparzellen, bald Buschwerk zu charakterisieren. Die Farbe ist am glutvollsten in dem schönen Stück der Serie, das die scheidende Sonne mit gold-blutroten Strahlen über der tief unten traumhaft verdunkelnden Landschaft zeigt. Trübner hatte wohl inzwischen in London sich Turner genauer angesehen. — 1891/92 folgt sodann der zweite Zyklus seiner wiedergewonnenen Kraft: die Landschaften von Seeon, einem alten Kloster, das auf einer Insel mitten in einem dem Chiemsee benachbarten kleinen oberbayrischen See gelegen ist (Abb. 76—80).

Das Hauptstück der Serie ist die „Landschaft mit der Fahnenstange" in der Sammlung Nabel zu Berlin. Hier ist alles Wesentliche von dem, was Monet der französischen Landschaft errang, ebenfalls erreicht, aber selbstverständlich gänzlich unbeeinflusst von jenem, aus eigenen Grundlagen heraus. Die Fahnenstange (blau-weis) zerlegt das Bild in eine rechte, ruhige Hälfte, in der alles, Wiesen und Wasser, mit ganz breiten Pinsellagen so einfach und still wie nur möglich behandelt ist, indessen die linke Hälfte die Farbe in hundert Quellen aufsprudeln macht in einer Tiefe und feurigen Fülle, die an keinen anderen Meister mehr erinnert als eben an Monet, von dem Trübner damals noch nichts kannte. — Eine weitere zyklische Folge sind die Taunus-Landschaften von 1896—97, die vorzüglich eine immer ergiebigere Analyse des Grün, der Wiesen- und Waldtöne einleiten, zugleich eine oft wundervolle Tiefengliederung wie z. B. auf dem Bilde „Cronberg" (Abb. 116). Diese Elemente schwellen dann üppig auf in dem prangenden Grün der Odenwald-Serien, die in Amorbach (1899), auf Schloss Lichtenberg bei Darmstadt (1901), in Erbach, dem Mümling- und Marbachtale („Siegfriedsbrunnen" von 1902) und endlich in Hemsbach bei Weinheim (1904—1907) entstanden, und denen sich 1907 noch einige Stücke vom Starnbergersee anschliessen. Die grünen Impressionen aus Hemsbach und die machtvoll gebauten Reiterbildnisse sind unter Trübners neueren Werken bisher das weit-

aus Bedeutungsvollste. Eine Orgie animalisch-vollsaftiger Lebensempfindung brandet daher. Man muss diese Ströme funkelnder Lichtmassen sich so dahinergiessen sehen durch den ganzen Zyklus, um zu verstehen, wo Trübner nun angekommen ist, und wohin er will. Das einzelne Bild überzeugt nicht. Er war nicht nur unser Monet — er ist auch so etwas wie unser van Gogh geworden. Wen erinnerten die Hemsbacher Parkstücke nicht an gewisse Dinge, die van Gogh in Arles geschaffen hat! Auch Richard Muther hat diesen überaus merkwürdigen und bedeutungsvollen Parallelismus zwischen den synthetischen Entwicklungen in Frankreich und Deutschland, zwischen Monet, Cézanne, van Gogh und Trübner offenbar empfunden. Er schrieb*) aus Anlass der Trübner-Ausstellung, welche die Wiener Sezzesion 1904 veranstaltet hatte: „Noch gibt es Künstler von jener robusten Gesundheit, wie sie Rubens und Jordaens, Courbet und Leibl hatten. Ein solcher —, ein kraftvoller Naturmensch unter Epigonen, ein Riese unter Zwergen ist Wilhelm Trübner. — — Auch Trübner fühlte das Bedürfnis, sich mit dem Impressionismus auseinanderzusetzen. — — Gar viele unserer Maler verfielen in billige Nachahmung, indem sie das, was den Franzosen im Blute lag, sich äusserlich anschminkten. Trübner hat diese Klippe vermieden. Gerade deshalb, weil er sich mit dem Impressionismus auseinandersetzte, statt Fremdes à tout prix in sich aufzunehmen, ist er eine selbständige Persönlichkeit geblieben, die nicht hinter, nein neben den Franzosen steht. Der Impressionismus hat ihn nur von der altmeisterlichen Tonschönheit zu einer frischeren Helligkeit der Farbe geführt. Sonst ist er noch der nämliche, der er immer war. — In prächtiger grosser Malerei — kann sich kaum ein Zweiter unserer Zeit mit ihm messen. — Die „Graue Dame", 1876 entstanden, steht den besten Bildnissen aller Zeiten zur Seite. — Vor dem grossen Reiterporträt wird jeder Maler sich in Ehrfurcht neigen. — Er steht in unserer deutschen Kunst so einzig da, dass es in diesem Falle nicht Blasphemie

*) Richard Muther in „Die Zeit", Nr. 773 vom 20. Nov. 1904.

ist, an das Wort zu erinnern, das Burger-Thoré auf den Velasquez prägte: ‚Le peintre le plus peintre, qui fut jamais.'" — Ebenso meint Hans Rosenhagen*): Trübner hätte sich mit grosser Hingabe der Freilichtmalerei gewidmet, „ohne auch nur mit einem Schritt ins Lager der französischen Pleinairisten zu treten. Er malt sogar Sonnenschein und erweitert seine Palette nach der Seite der Helligkeit hin ausserordentlich. Das Grün auf seinen späteren Landschaften fängt an zu glühen, nackte Menschenleiber leuchten warm zwischen dunklen Baumstämmen hervor oder bilden zu dem tiefen kalten Blaugrün von beschatteten Büschen wirkungsvolle Gegensätze. — — Der in heller Sonne — sitzende „Postillon" in der lichtblauen bayerischen Uniform, die „Dame in Weiss", die Bilder von „Schloss Amorbach" mit der Sonne in den Baumwipfeln und auf den Gartenwegen sind nicht nur für Trübner, sondern auch für die deutsche Kunst ganz neue Leistungen." Bei Trübners eigentümlicher Zurückhaltung gegenüber allem Französischen ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Eindrücke, die er bei seinem Londoner Aufenthalte von Constable und von Turner empfing, mehr zu seiner Wandlung beigetragen haben, als Manet und Monet und alle die Pariser, die er nur oberflächlich kannte.

Der Zug nach Synthese, nach einem architektonischen Formausbau geht durch den modernen Pleinairismus und Impressionismus ja ohnedies schon seit seinen Anfängen. Bereits die ersten Neuerer, in Deutschland mehr noch als in dem von mächtigeren traditionellen Grundfesten getragenen Frankreich, waren sich bewusst, dass sie zunächst ein Werk der Auflösung vollbrachten, dass sie ein von der Überlieferung vorgeprägtes Formprinzip aufgaben und dass einmal der Tag kommen werde, an dem auch die Freilichtmalerei sich selbst durch ein aus ihr resultierendes, auf freier schöpferischer Gestaltung beruhendes Harmoniegesetz binden müsse. Van Gogh, der die letzten und äussersten Folgerungen aus dem Impressionismus zog, er war es gerade, der leiden-

*) Hans Rosenhagen, „Wilhelm Trübner", Hanfstängls „Kunst unserer Zeit", 17. Jahrg. 9. Lief. S. 143 ff.

schaftlicher als irgend ein anderer nach der Erlösung durch eine neue Harmonie und architektonisch in sich ausgewuchtete Synthese suchte; wir lesen das in seinen Briefen. Aber auch in der deutschen Malerei regte sich dieser Drang von Anbeginn; und es waren gerade in der Landschaftsmalerei Meister wie Liebermann, Schuch, Thoma, Stadler, die noch gute Traditionen im Leibe hatten und immer darauf aus waren, architektonisches Gestalten in das Freilicht hinein zu bringen, die es rückhaltlos aussprachen: wir alle sind Suchende, Forschende, Sammelnde, die emsig aus einer unserem Auge jung erschlossenen Welt die Anschauungswerte zusammentragen, aus denen das noch ungeborene neue Formprinzip, der malerische Stil, den wir ahnen und ersehnen, sich kristallisieren wird. Manche hatten voreilig ein romantisch-dekoratives Element auch in die Landschaft hineingeschmuggelt — man denke nur an die Schotten und ihre Nachahmer, an die Böckliniden etc. —, aber alle Tiefe der Symbolik, aller Humor, alle Geschmacksverfeinerung, welche sie dabei zuweilen entfalteten, vermochte die Stimme des Gewissens nicht verstummen zu machen, welche diese dekorativen Stimmungslandschaften des unlauteren Wettbewerbes und der effekthaschenden, unorganischen Vermengung zweier grundverschiedener Künste zieh. Entschuldbar war diese — und manch' andere „Richtung" — nur, insofern man sie als einen mit untauglichen Mitteln unternommenen Versuch betrachtet, zu einer einheitlichen, in sich ausgeglichenen Bildwirkung zu kommen.

Die Erkenntnis, dass es darauf ankomme, Linie und Farbe und was sonst das Material der Bildwirkung abgibt, einer streng tektonischen Gesetzmässigkeit der Raumbildung zu unterstellen, hat aber, wie wir sahen, nie ganz geschlummert, einzelne Ausserordentliche verdanken es eben dieser Erkenntnis, dass sie als Ausserordentliche rechnen, aber im allgemeinen zeugten unsere Ausstellungen von einem ins Uferlose treibenden Quantitätstaumel. Man wähnte, das grosse, in sich beruhende Einzelkunstwerk könne ersetzt werden durch eine Häufung von Skizzen, Studien, Impressionen, und der „Zug der Zeit", welcher allenthalben

die Qualität durch Quantitäten aufzuwiegen oder auch brutal niederzuschmettern trachtet, schien auch hier zu triumphieren.

Ob sich ein Umschwung vorbereitet? Manchmal möchte man's glauben; Trübners Landschaften haben fortgewirkt in einzelnen jüngeren Landschaftern, die einen unverbesserlichen Optimisten verlocken könnten, an die Morgenröte einer neuen Synthese zu glauben. Wir Optimisten haben ja gerade in jüngster Zeit so unwahrscheinlich oft recht behalten, dass man allmählich dazu kommt, optimistisch über seinen eigenen Optimismus zu denken. Die neue landschaftliche Stilistik Trübners verleugnet in nichts die Anschauungsweise der Freilichtmalerei, aber sie verwendet deren Ergebnisse zum Aufbau einer rythmisch-gesetzmässigen Raumwirkung, und das mit einem solchen Gelingen, dass das Bild durch seine abgeklärte Ruhe auch den augenblicklich fesselt und bannt, der sich der geheimnisvollen Ursache des Eindruckes gar nicht bewusst ist.

In seinen glücklichsten Bilderfolgen aus dem Odenwalde ist Trübner so der tiefste, erschöpfendste Gestalter all der Formvorstellungen geworden, welche der düsternd-grüne deutsche Laubwald, das saftig-grüne deutsche Wiesental, die Sommersonne zwischen bemoosten Buchenstämmen und die mannigfach mit Gelb und Rot abgestufte Buntheit des Herbstes über dem Laubgewoge samt all den unsagbaren Spielen der Lüfte unserer Seele einhauchen. Oft ist es eine so ungeheuere Energie der Farbe, die das gestaltet, dass der erste Anblick zurückprallen macht. Aber wenn dann das Auge vom Vorderplane aus über alle Mittel- und Hintergründe geleitet wird durch die schwellende Pracht der stark strömenden Farben, wenn das eigentlich Architektonische in den Bildern erst einmal seine Macht auszuüben beginnt, dann begreift man, dass der Meister hier etwas bringt, das kommenden Geschlechtern zur Grundlage dienen muss, so wie Manets erste, auch anfänglich so erschreckend wirkenden Freilichtlandschaften; an diese, an die üppigen Kombinationen von Architektur und Vegetation, Mauertönen und Pflanzengrün, wie sie Manet in den Impressionen von Rueil gegeben, muss man

denn auch denken, wenn man die Hemsbacher Bilder Trübners, etwa das Stück mit den beiden Kanonen vorne (Abb. 112) in der Sammlung Nabel sieht.

Die gleichzeitig entstandenen Reiterstücke (Abb. 98, 99, 102, 103) sind Schöpfungen, welche in der neueren Kunst bisher ohnegleichen dastehen; und zwar nicht weil sie absolut vollendete Kunstwerke wären, sondern aus dem gegenteiligen Grunde. Sie sind ein Anfang, ein Anfang zu einer rein malerischen Monumentalität, deren Prinzip es ist, mit dem in der Farbe materialisierten Lichte architektonisch zu bauen, wie der Bildhauer es mit dem Ton, der Architekt mit dem Stein und Mörtel tut. Naive Betrachter hört man nicht selten, die von Trübners Reitern sagen: das ist ja wie aus Holz geschnitzt. Sie haben damit instinktiv durchaus recht; nur haben sie unrecht, wenn sie sich deshalb entrüstet von den Bildern abwenden. Das Ungewohnt-Neue, das ihnen daraus vor Augen prallt, ist in Wahrheit etwas, das sich von langer Hand her in unserer Kunst vorbereitet, ein in der Tradition enthaltenes Entwicklungselement, das jetzt erst unter Trübners machtvoll ausholenden Pinselschwüngen beginnt Gestalt, rhythmisch gegliederte Kunstgestalt zu werden. Eine malerische Monumentalform zu schaffen, welche dem Reiterstandbilde im Sinne Verrochios, Schlüters ebenbürtig sei, das ist ein Beginnen, das seit Velasquez, ausser von Marées, kaum versucht wurde. Es genügt da nicht, dass man kurz entschlossen den malerischen Stil, der im Tafelbilde sonst massgebend ist, aufs Geratewohl vergrössert. Es muss ein anderes, auf breiteren Flächenbasen errichtetes Kerngebäude aufgeführt werden, das den ungeheueren Lichtmassen als Halt und Widerstand zugleich dient. Wir haben in den letzten Jahren zuweilen Reiterbilder gesehen, gemalt von einigen der tüchtigsten unter den jüngeren Münchener Sezessionisten. Bei ihnen allen war zu bedauern, dass grosses Format gewählt war; die Farbe erlahmte in den grossmaschigen Flächennetzen. Sah man dann Skizzen zu dem betreffenden Bilde, in kleinen und kleinsten Abmessungen, dann war davon gar keine Rede mehr: die Farbe blieb lebendig, herrschend und gliedernd über

das Ganze der Flächen hin und man sah deutlich, dass der Künstler im Irrtume gewesen, als er glaubte das kleinmaschige System geradezu ins Grossmaschig-Monumentale vergrössern zu dürfen. Es liegt hier der nämliche Irrtum vor, der zuweilen Bildhauer verführt, eine kleine Bronzefigur in lebensgrosse, ja womöglich in überlebensgrosse Verhältnisse zu übersetzen, wo dann die Wirkungen und Reize der Kleinform ausbleiben. So zimmert denn Trübners wuchtige Faust an dem Gerüste einer neuen malerischen Monumentalform. Er nimmt damit ohne es zu ahnen die Vorsätze und Arbeiten des Meisters auf, der ihm von allen Neueren am fernsten zu stehen scheint: — des Hans von Marées. Allein schon das Problem, den kolossalen Pferdeleib — eine klotzige Masse von Farbenmaterie — in den Raum zu stellen, so dass er als Form überzeugt, ist gar nicht zu erörtern, ohne dass man auf die von Marées und Hildebrand aufgeworfenen Theorien zurückgreift. Ingleichem das andere Problem: den Reiter mit dem Rosse als organische Einheit zu geben und dabei doch Tier und Mensch in der Form — nicht „gedanklich" — auseinander zu halten. Marées ging dem Riesenproblem von der zeichnerisch-plastischen Seite zu Leibe. Trübner von der absolut malerischen. Er kommt dabei auf die nämliche Methode, die Carolus Duran bereits aus der malerischen Form des Velasquez geschöpft hatte und die Stevenson in seinem „Velasquez" *) auseinandersetzt: „Zuerst werden die Proportionen leicht in Holzkohle angelegt, und darauf die Massen mit leichtflüssigem Pinsel angegeben. Keine Untermalung war gestattet, weder in Farbe noch in Ton. Die Hauptflächen — mussten direkt auf die unpräparierte Leinwand mit breitem Pinsel aufgesetzt werden. Diese wenigen Flächen — drei oder vier für die Stirn, ebensoviel für die Nase — mussten genau auf ihre Form und die ihnen zukommende Stelle, ganz besonders aber auf die Lichtvaleurs hin studiert werden, die durch die verschiedenen Neigungswinkel entstehen. Sie wurden breit gemalt — und standen nebeneinander wie Mosaikteile,

*) Übersetzt und eingeleitet von E. Freiherr v. Bodenhausen, München, Bruckmann, 1904. — S. 146.

ohne irgend welche Verschmelzung ihrer Berührungsflächen. — — Im nächsten Stadium war man dann gehalten, in der gleichen Weise vorzugehen und neue Flächen dort aufzulegen, wo die alten sich berühren oder aber die grösseren Flächen in kleinere aufzuteilen. Es war nie gestattet, eine Fläche in eine andere zu verreiben, jede Gradabstufung musste ihren eigenen Ton erhalten. — — Die Bilder sahen in diesen ersten Stadien aus wie Porträts von Holzfiguren, roh geschnitzt in scharfkantigen, ungeglätteten Flächen." Es ist das gleiche Prinzip, auf das Trübner kam, als er eine Monumentalform für Ross und Reiter anstrebte. Sie hat die Approbation des Velasquez für sich.

Gleichviel wie weit Trübner selbst diese Kernform zu umkleiden vermochte mit dem warmhauchenden Ätherleibe harmonisch in einander webender Lichter: er hat mit ihr der jungen Generation einen gequaderten Sockel unter die Füsse gerückt, auf dem sie sicher stehen wird. Da gibt es keinen „Kolorismus", dessen ganzer Zauber darin besteht, das Nichtvorhandensein einer Form durch ein paar farbige Knalleffekte zu vertuschen, keinen „Pleinairismus", der das gleiche hohe Ziel ebenso gewiss erreicht, indem er Sonnenflecken und zollhohe Batzen edelsten Kremserweisses auf die faulen Stellen häuft, oder das Auge durch ein „interessantes", nervöses Geflimmer von dem frevlen Vorhaben ablenkt, eine Form erleben zu wollen, die doch dann gar nicht da wäre: nein, hier heisst's, die Form schauen, die Form besitzen und auferbauen innerhalb der unerbittlichen Gesetzmässigkeit streng organischer Malerei. Es ist erstaunlich, was alles auf Trübners Schultern steht — oder vielmehr: es ist nicht mehr erstaunlich, wenn man genau zusieht — denn Trübner hat den jungen Kunstgenossen gezeigt, wie man von innen heraus eine wirklich fundierte Form gestalten kann. Man braucht nur die Stilleben seiner Gattin — Frau Alice Trübner ist tatsächlich eine der stärksten Persönlichkeiten der Trübnerschule — zu vergleichen, die, mit einem energischen „Schuss" Manet versetzt, einem Vergleiche mit Schuch und Cézanne nicht aus dem Wege zu gehen brauchen, um zu ahnen, was Trübner als Organisator der Zukunft bedeutet. Er trägt

sein aus den alten Meistern, aus Feuerbach und Leibl zugleich ererbtes Kapital malerischer Überlieferung unmittelbar hinein in den Werdeprozess einer nun hinter romantischen und „modernen“ Wirrnissen verjüngt aufsprossenden neuen Kunst. Neben der auf Hildebrand stehenden Formtradition von Marées, neben der nordischen Reihe, die Menzel und Liebermann als ihre Sendboten zu uns geschickt, haben wir keine Kraft und keine Persönlichkeit, die uns für eine Zukunft der deutschen Kunst so viel gewährleistete, als Wilhelm Trübner.

Druck von M. Müller & Sohn, München V.

Kunsthalle Karlsruhe

1. IN DER KIRCHE (1869)

Staatsgalerie Stuttgart

2. JUNGE AM SCHRANK (1872)

Nationalgalerie Berlin

3. MÄDCHEN AUF DEM KANAPEE (1872)

4. RAUFENDE BUBEN (1872)

5. BÜRGERMEISTER HOFFMEISTER (1872)

6. IM ATELIER (1872)

Pinakothek München

7. SINGENDER MÖNCH (1873)

8. JUNGE MIT HALSKRAUSE (1871)

9. RAUCHENDER MOHR (1873)

10. MOHR MIT BLUMEN (1872)

Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M.

11. LESENDER MOHR (1872)

12. ITALIENERIN (1873)

13. BEIM RÖMISCHEN WEIN (1873)

Galerie Dresden

14. SELBSTBILDNIS (Rom 1872)

15. HERRENBILDNIS (1873)

16. WALDRAND (1873)

17. SCHLOSSGARTEN IN HEIDELBERG (1873)

Landesmuseum Darmstadt

18. IM HEIDELBERGER SCHLOSS (1873)

19. LIEBESPAAR (1873)

20. HERRENBILDNIS
(Vater des Künstlers 1873)

21. FRAUENBILDNIS
(Mutter des Künstlers 1873)

22. DAME MIT JAPANISCHEM FÄCHER (1873)

23. LANDWEHROFFIZIER (1873)

24. WILDPRET (1873)

25. HERRENBILDNIS MIT PAPIERROLLE
(1873)

26. WENDELTREPPE IM HEIDELBERGER SCHLOSS
(1873)

27. HUND UND KEILER (1873)

28. CHRISTUS IM GRABE I (1874)

29. CHRISTUS IM GRABE II (1874)

30. FASANEN (1873) Kunsthalle Hamburg

31. WILDENTEN (1873)

32. DAMPFSCHIFFSTEG (Herrenchiemsee 1874)

33. HERRENCHIEMSEE (1874)

Nationalgalerie Berlin

34. HERRENCHIEMSEE (1874)

35. LINDE IN HERRENCHIEMSEE (1874)

36. DRAGONER-EINJÄHRIGER (1875)

Staatsgalerie Stuttgart

37. ALTE FRAU (1875)

38. LACHENDER BURSCHE (1875)

39. BIRKEN (1874)

40. FRAUENCHIEMSEE (1874) Kunsthalle Hamburg

41. DAME IN BRAUN (1876)

Folkwang-Museum in Hagen

42. DAME IN GRAU (1876)

43. DAME IM LEHNSESSEL (1876)

44. DAME IN PELZ (1876)

45. DAME MIT HUT UND PELZ (1876)

46. MARTIN GREIF (1876)

Nationalgalerie Berlin

47. BILDNIS CARL SCHUCH'S (1876)

48. FRÜHSTÜCK (1874)

49. DAME MIT BLAUEM HUT (1876)

50. SELBSTBILDNIS ALS DRAGONER
Einjähriger (1875)

51. DER MANN MIT DEM ROTEN BART (1876)

52. ZIMMERPLATZ AM SEE (1876)

Kunsthalle Hamburg

53. DOGGE AM SEE (1876)

54. WALDINNERES (1876)

55. BADEPLATZ AM WALDSEE (1876)

56. DRAGONER IM KARTOFFELACKER (1876)

57. BUCHENWALD (1876)

Kunsthalle Karlsruhe

58. GIGANTOMACHIE (1877)

59. FRÜCHTESTILLEBEN (1877)

60. KAMPF DER LAPITHEN UND CENTAUREN (1877)

61. KREUZIGUNG (1878)

62. MÄDCHEN MIT GEFALTETEN HÄNDEN (1878)

63. CENTAURENPAAR II (1878)

Breza, Mailand

64. MODELLPAUSE (1877)

Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M.

65. CENTAURINNEN (1878)

Pinakothek München

66. SITZENDE DOGGE (1879)

67. DOGGE MIT WÜRSTEN (1879) Kunsthalle Karlsruhe

68. AMAZONENSCHLACHT (1879)

69. WACHTPARADE IN MÜNCHEN (1880)

70. HEIDELBERG (1889)

71. STRASSE IN LONDON (1884)
(Ludgate Hill)

72. ENTWURF ZU EINEM KAISERDENKMAL (1889)

73. KLOSTEREINGANG FRAUENCHIEMSEE (1891)

74. FRAUENCHIEMSEE (1891)

75. DIE LANDSCHAFT MIT DER FAHNENSTANGE (1891)

76. KLOSTER SEEON (1892)

77. KLOSTER SEEON (1892) Kunsthalle Hamburg

78. GEMÜSEGARTEN Kloster Seeon (1892)

Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M.

79. IN SEEON (1892)

80. KLOSTER SEEON (1892)

81. AUF DEM PLÄTTIG (1895)

82. CRONBERG IM TAUNUS (1897)

83. IM ODENWALD (1902)

84. KLOSTER FRAUENINSEL IM CHIEMSEE (1891)

85. ERMATINGEN AM BODENSEE (1894)

86. TÜRKISCHER WEIZEN (1894)

87. MEDUSENHAUPT (1895)

88. KIND MIT MUFF (1891)

Kunsthalle Bremen

89. AMORBACH (1899)

90. SITZENDER FREILICHTAKT IM WALDE (1899)

91. SUSANNA IM BADE (1899)

92. KLOSTER AMORBACH (1899) Städelsches Institut Frankf. a. M.

93. SIEGFRIEDBRUNNEN i. ODENWALD (1902)

94. ODENWALDLANDSCHAFT (1900)

95. BLICK IN DEN ODENWALD (1900)

97. WALDWEG (1902)

98. REITERBILDNIS (1902)

99. REITERINBILDNIS (1902)

Museum Weimar

100. BAYERISCHER POSTILLON (1903)

101. DAME IN WEISS (1903)

102. REITERBILDNIS (1901)

103. DAME ZU PFERD (1901)

Wandgemälde in der Stadthalle in Heidelberg

104. BEGRÜSSUNG DES KURFÜRSTEN KARL FRIEDRICH VON BADEN VOR DEM STADTTOR IN HEIDELBERG 1803 (1903)

Kunsthalle Hamburg

105. BÜRGERMEISTER DR. MÖNCKEBERG (1905)

106. FRIEDRICH I., GROSSHERZOG VON BADEN (1905)

Sammlung des Grossherzogs von Hessen-Darmstadt

107. ERNST LUDWIG, GROSSHERZOG VON HESSEN (1905)

108. WILHELM II., KÖNIG VON WÜRTTEMBERG (1906)

109. ROSENGARTEN IN SCHLOSS HEMSBACH (1904)

Städtische Sammlung Cöln

110. WILHELM II., DEUTSCHER KAISER (1906)

111. SCHLOSSPARK HEMSBACH (1904)

112. SCHLOSS HEMSBACH (1906)

113. PROF. WELTRICH (1892)

114. SCHOTTISCHER JUNGE (1894)

115. BLONDINE IN PELZ (1876) Museum Wiesbaden

116. CRONBERG (1897)

117. AM STARNBERGER SEE (1907)

118. AM STARNBERGER SEE (1907)

119. STUDIE

120. STUDIE

121. STUDIE

122. STUDIE

123. STUDIE

73 WIS.B SEP 51

89046886735

b89046886735a

Fuchs

Wilhelm Trübner und sein Werk

W10
+T76
F95

DATE DUE

	3	AUG	DEC
AUG 3 1 78	3	4:45	
MAR 2 2 '79	3	4:45	
NOV 7 '79	3	2	
OCT 2 4 '80			
DEC 2 4 '80	3	12:45	
JAN 2 1 8 4	3	12:45	
	3	2 4:15	
DEC 2 1 8	3	2 5:30	
2/25 9:40	3	2	
4/26 4:15	3	38	
4/26 9:36	3	12 11:45	
8/25 4:46		DEC	

KOHLER ART LIBRARY

KOHLER ART LIBRARY

KOHLER ART LIBRARY

89046886735

b89046886735a